

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SÉMIOLOGIE ET STYLE : ENTRE INDIVIDUATION ET STYLISATION CHEZ JACQUES FERRON

THÈSE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR

LEANDRO DE OLIVEIRA NERIS

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Plusieurs années se sont écoulées entre la conception de mon projet doctoral et son aboutissement. Sans la contribution, l'appui et la confiance de quelques personnes, la réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible.

J'aimerais dire toute ma reconnaissance et mon affection à mon conjoint, Benoit Perreault, pour ses encouragements et son support inconditionnel. Je dédie cette thèse à l'avenir de notre vie commune.

Je remercie mes parents, Valdemar de Oliveira Neris et Cleusa Meira Neris, qui m'ont toujours apporté soutien et réconfort.

Je souhaite remercier M. Dominique Garand, mon directeur de recherche, pour ses précieuses remarques théoriques et critiques, sa confiance et sa patience. Je lui suis infiniment reconnaissant de m'avoir suivi tout au long de ce parcours.

Je souhaite remercier également Mme Paule Lavoie pour son travail de lecture et de révision de cette thèse.

Je remercie finalement le Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal pour l'octroi de la *Bourse d'accueil au doctorat en sémiologie* et le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) pour l'octroi de la *Bourse de fin de rédaction de thèse*.

On a beau décréter la mort de l'auteur, dénoncer l'illusion référentielle, s'en prendre à l'illusion affective, ou assimiler les écarts stylistiques à des différents sémantiques, l'auteur, la référence, le lecteur, le style survivent dans l'opinion et regagnent le grand jour dès que les censeurs relâchent leur vigilance, un peu comme ces microbes qu'on avait cru éradiquer une fois pour toutes et qui se rappellent maintenant à notre bon souvenir. On n'élimine pas le style par un fiat.

Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| RÉSUMÉ..... | vi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| LE STYLE EN SÉMIOTIQUE GREIMASSIENNE | 17 |
| 1.1 Sémiotique et style : une rencontre impossible? | 22 |
| 1.2 Juger le style..... | 36 |
| 1.3 Le style et la sémiotique des passions | 45 |
| 1.4 La tensivité et le style..... | 58 |
| 1.5 Style, sémiotique et littérature..... | 67 |
| 1.6 Style et forme de vie..... | 73 |
| CHAPITRE II | |
| DE L'INDIVIDUEL | 83 |
| 2.1 L'individuel, la littérature et le style | 86 |
| 2.2 La linguistique « romantique »..... | 97 |
| 2.3 Valorisations théoriques de l'individuel : entre linguistique et stylistique..... | 106 |
| 2.4 Approfondissements théoriques de l'individuel..... | 120 |
| CHAPITRE III | |
| DE L'ALTÉRITÉ : DE L'AUTRE ET VERS L'AUTRE..... | 127 |
| 3.1 De l'altérité..... | 133 |
| 3.2 Sémiotique : entre identité et altérité..... | 139 |
| 3.3 De l'énoncé à l'énonciation..... | 146 |
| 3.4 L'altérité en sémiotique..... | 154 |
| 3.5 Style : entre écriture et lecture..... | 161 |
| 3.6 Une stylistique de l'expérience | 173 |
| CHAPITRE IV | |
| STYLE ET ÉCRITURE CHEZ JACQUES FERRON | 189 |
| 4.1 Le style de Ferron : classicisme, archaïsme et baroque..... | 190 |
| 4.2 Le style lexical..... | 206 |

| | |
|--|-----|
| 4.3 Style, figures du discours et humour | 212 |
| CHAPITRE V | |
| STYLE : DU TEXTE VERS UN DISPOSITIF DE PAROLE..... | 221 |
| 5.1 Suivre les chemins de la brièveté chez Jacques Ferron | 222 |
| 5.1.1 Les <i>Contes du pays incertain</i> et la force du style bref..... | 234 |
| 5.2 Incertitude et individuation..... | 247 |
| 5.2.1 L'incertitude comme dispositif de stylisation | 253 |
| 5.3 La singularité de l'espace ferronien | 270 |
| 5.3.1 Sonder la dynamique du paysage | 274 |
| 5.3.2 Le paysage désenchanté | 288 |
| 5.3.3 Paysage, style et stylisation | 303 |
| CHAPITRE VI | |
| SÉMIOLOGIE, STYLISATION ET POSTURE..... | 311 |
| 6.1 Le style et l'écriture de l'expérience | 313 |
| 6.2 Stylisation : entre le langage et le monde | 336 |
| 6.3 Posture et stylisation..... | 342 |
| 6.3.1 La posture politique..... | 348 |
| 6.3.2 La posture du médecin-écrivain | 351 |
| 6.3.3 La posture et la langue française | 356 |
| CONCLUSION | 367 |
| BIBLIOGRAPHIE | 377 |

RÉSUMÉ

L'enjeu général de cette thèse repose sur une réflexion qui interroge les frontières et les points de contact entre la sémiotique d'inspiration greimassienne et les principales théories du style. Sur ces bases, l'interrogation qui a guidé tout le développement de ce travail de recherche a été la suivante : dans quelle mesure les études sur le style gagnent-ils à incorporer des propositions de la sémiotique d'inspiration greimassienne afin que soient éclairées les fondements mêmes de la dynamique d'individuation et de stylisation? Cette thèse présente ainsi une double direction de recherche. Dans un premier temps, je développe une réflexion sémiotique sur le style littéraire qui cherche à dépasser la conception strictement individuelle que la tradition stylistique cherche à imposer. J'essaie ainsi de mettre au point une conception du style qui, loin d'être l'effet d'une identité scripturale renfermée derrière l'unicité du producteur du discours, exprime une extension de son domaine : celle qui fait du style une puissance en acte dont la force dépend non seulement d'un espace de singularisation et d'individuation interne à l'œuvre, mais aussi d'une disposition de rayonnement, d'une force de modalisation sensible du langage toujours ouverte au lecteur. Je cherche ainsi à rouvrir la notion d'« expression individuelle » et à y reconnaître à la fois une dynamique de stylisation, sans cesse nourrie des inflexions de l'altérité, et une force de stylisation tournée vers une extériorité qui s'offre à la lecture et à l'actualisation. Dans un deuxième temps, cette recherche a pour objectif d'observer comment cette force d'accentuation, de différenciation et de valorisation interne et externe du langage participe à la configuration des formes stylistiques propres à l'écriture de Jacques Ferron. Il s'agit ainsi d'examiner dans quelle mesure ces formes stylistiques assurent au lecteur une certaine manière d'éprouver les processus d'individuation et de stylisation mis en mouvement par l'œuvre ferronienne. Le *corpus* d'étude se constitue fondamentalement du recueil *Contes du pays incertain*, mais d'autres textes de l'auteur sont mobilisés pour approfondir mes analyses.

Mots-clés : Sémiotique, style, stylisation, individuation, altérité, Jacques Ferron, contes

INTRODUCTION

*Le toi et le moi se tiennent confondus un instant
avant de s'opposer à nouveau et derechef de se
confondre. Alternance et concomitance d'une
décomposition et d'une réinvention du monde et
de l'homme...*

André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*

Selon le dictionnaire *Le petit Robert*, le terme « style », dérivé du latin *stilus* - « poinçon servant à écrire », n'apparaît en langue française qu'au XIV^e siècle¹. De son côté, le substantif « stylistique » ne possède d'attestation qu'à partir de 1872, et l'adjectif ne s'emploie guère avant 1905². Ce même dictionnaire répertorie encore les acceptions les plus courantes du concept de style: a) « aspect de l'expression chez un écrivain, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation »; b) « manière particulière (personnelle ou collective) de traiter la matière et les formes en vue de la réalisation d'une œuvre d'art » et encore c) « ensemble des caractères d'une œuvre qui permettent de la classer avec d'autres dans un ensemble constituant un type esthétique »³.

¹ Paul Robert, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990, p. 1870. Un emploi métonymique de *stilus* fait apparaître dès le latin classique la plupart des sens littéraires du terme français « style » : on est ainsi passé de l'outil à la manière de tel écrivain, de telle école, de tel genre.

² *Ibid.*, p. 1871.

³ *Ibid.*, p. 1870-1871.

Dans la tradition rhétorique, la question du style est associée de façon étroite, d'une part, à la notion d'*élocution* et, d'autre part, à la tripartition des *genera dicendi*, ce qu'on traduit habituellement par « genres de style » ou encore « registres discursifs »⁴. Dès la Renaissance, ce système de classement des formes du discours se voit transformé, mais il faut attendre les conceptions romantiques du XIX^e siècle pour qu'on observe un changement dans les relations entre l'invention stylistique et la figure de l'auteur. En effet, à la fin de ce siècle, les approches du style d'auteur cherchent à reconstituer, à partir des caractéristiques formelles d'une œuvre, l'âme d'un créateur ou d'une époque. Au cours du XX^e siècle, par l'affirmation d'une notion moderne de style, concernant la singularité des individus et des collectivités, on en vient progressivement à reconnaître une pluralité d'usages du terme : style d'époque (baroque, classique, etc.), style d'école et style d'auteur. Mais la stylistique commence à se configurer comme une discipline liée à la linguistique seulement à partir du XX^e siècle et, de la *coopération* entre ces deux disciplines, résultent bien des clivages, comme le rappelle Jacques Fontanille dans *Sémiotique et littérature* :

Dans les années 50, par exemple, le fait de style était considéré comme un écart isolé par rapport à une norme ou une régularité, comme une singularité du discours dont la limite extrême serait l'hapax; en réaction, et au nom du principe structural du tout se tient, le style est devenu, dans les années 70, le nom d'une cohérence globale, mais individuelle; et cette cohérence elle-même, en réaction contre les limites de l'immanence, chère à la méthode structuraliste, est devenue l'expression d'un projet d'écriture soutenu par une idéologie, et nourri par une culture⁵.

⁴ La tradition rhétorique distingue trois sortes de style, aussi connus sous le nom de *genera dicendi* : « le *stilus humilis* (simple), le *stilus mediocris* (tempéré), et le *stilus gravis* (élevé ou sublime) » (Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 200).

⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 190.

Ces brèves incursions dans l'histoire de la notion du style soulignent l'évolution d'un concept qui, à la croisée de différents paradigmes théoriques, implique une collaboration étroite entre démarche analytique et posture créative. La nature intrinsèquement plurielle des pratiques stylistiques montre clairement qu'il n'y a pas *une*, mais *des* approches du style. Anne Herschberg Pierrot précise que ces approches, dans leurs conceptualisations méthodologiques et dans leurs applications, interpellent « le recours à des savoirs linguistiques et rhétoriques, mais requièrent aussi d'autres compétences encyclopédiques : littéraires et artistiques, historiques, sociologiques, philosophiques, et la prise en considération d'une configuration discursive⁶ ». L'appel à des « savoirs » aussi multiples suggère déjà qu'il n'existe pas de consensus quant à savoir ce qui définit les propriétés stylistiques. Du point de vue de la littérature, le champ même des « faits » qualifiés de « stylistiques » apparaît, selon Jean-Marie Schaeffer, comme une « nébuleuse »⁷ : « Pour certains, les faits de style englobent les actes de langage, d'autres y intègrent les structures narratives, d'autres encore l'organisation métrique des formes poétiques, etc.⁸ ». On comprend donc que l'élasticité définitionnelle de la notion de style, dans ses usages empiriques et théoriques, converge vers une diversité de théorisations (rhétorique, poétique, herméneutique, linguistique), y compris à l'intérieur de la stylistique même (style d'auteur, style d'époque, style de genres)⁹. Cet éclectisme méthodologique se reflète dans les paroles de Daniel Delas lorsqu'il affirme que « l'étude ou l'analyse stylistique considère la manière, l'écriture, la combinatoire verbale relationnelle ou

⁶ Anne Herschberg Pierrot, « Approches génétiques du style », dans Laurence Bougault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 33.

⁷ Comme le souligne aussi Éric Bordas : « C'est peu de dire qu'une certaine confusion semble régner dans la dénomination, générale ou particulière, du style » (Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, 2008, p. 133).

interactionnelle et tout ce qu'un sujet écrivain agence dans un texte, littéraire ou non littéraire¹⁰ ».

Mais cette orientation descriptive plurielle des approches stylistiques ne se limite pas aux seules études littéraires et linguistiques, elle marque aussi les efforts des sémioticiens à réintégrer la notion de style dans le cadre des analyses sémiotiques. Il suffit de suivre la trace de cette notion, qui se trouve d'ailleurs au cœur des travaux des sémioticiens, pour en relever les usages les plus divers : style sémiotique, aspectuel, perceptif, rythmique, tensif, intensif, extensif, implicatif, concessif, persuasif, classique, baroque, sublime, imagé, affectif, de Mallarmé, de Flaubert, style et forme de vie, etc¹¹. Les perspectives privilégiées dans cet effort de réintégration s'articulent autour de principaux vecteurs épistémologiques de la théorie de l'École de Paris : la valeur, l'affectivité, la tensivité, les formes de vie, etc. Cependant, les premières tentatives de construction d'une approche du style au sein du cadre opératoire de la sémiotique structurale rencontrent l'obstacle de l'exigence logico-déductive d'objectivation du texte. Ainsi, à défaut de pouvoir définir le style en tant que concept immanent, Greimas et Courtés déclarent que « le terme de style relève de la critique littéraire et il est difficile, sinon impossible, d'en donner une définition sémiotique¹² ». On se souvient que l'image de la sémiotique française est forgée, à partir des années 1960, comme celle d'une discipline formelle, descriptive et

⁸ Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », dans *Littérature*, n° 105, 1997, p. 14.

⁹ André Petitjean et Alain Rabatel, « Le style en questions », dans *Pratiques*, 2007, p. 3.

¹⁰ Daniel Delas, « La stylistique française », dans *Langages*, 29e année, n° 118, 1995, p. 92.

¹¹ Ces termes ont été puisés dans les travaux d'Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, de Denis Bertrand, d'Éric Landowski, de Claude Zilberberg et de Jacques Fontanille.

¹² Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 1*, Paris, Hachette, 1993 [1979], p. 366.

opérationnelle qui se voulait *généralisatrice*, *syntagmatique* et *générale*. Cette triple spécification montre bien la nature du projet structuraliste greimassien : la construction algorithmique (la dimension générative) de la sémantique/sémiotique, appuyée principalement sur la différenciation hiérarchique de plusieurs niveaux. L'idéal théorique, stimulé par les ambitions d'« universalisme », favorisait ainsi la *généralisation*, dont le caractère inductif devait dépasser le particularisme des objets sémiotiques. À cet égard, Greimas et Courtés affirmaient que, conformément à la procédure hypothético-déductive, « la généralisation doit prendre la forme de la construction d'un modèle hiérarchiquement supérieur et plus étendu que le phénomène reconnu et dont celui-ci n'est qu'une variable¹³ ».

Aujourd'hui, la sémiotique, confrontée aux nouveaux régimes textuels et discursifs, élargit ses limites théoriques et interroge dès lors, comme l'affirme Éric Landowski, les « dimensions perdues de la signification » (la *substance*, la *présence*, le *vécu* et tout ce qui a trait au sensible)¹⁴. Ces recherches permettent d'explorer le pulsionnel, l'interactif, le mémoriel (ou intertextuel) et le rythmique, toujours à l'œuvre dans tout acte d'écriture et de lecture. Les modèles méthodologiques, fondés dans les années 1960 sur le cognitif, le rationnel, l'articulé, le catégorique et le formalisable, s'ouvrent ainsi aux dimensions du prédiscursif, du sensible, de l'affectif, de l'esthétique, de l'impressif. À ce sujet, Denis Bertrand constate que :

On cherche moins aujourd'hui à analyser et à rationaliser les différents niveaux d'articulation de la signification textuelle dont certains modèles sont considérés comme des acquis, qu'à serrer l'effectuation du sens au plus près de l'énonciation vivante, dans l'interaction étroite entre le lecteur et le texte, bref, à saisir la parole en acte¹⁵.

¹³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 157.

¹⁴ Éric Landowski, *Passions sans nom*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 4.

¹⁵ Denis Bertrand, « Lecture et croyance. Pour une sémiotique de la lecture littéraire », dans *Revue de didactologie des langues-cultures*, n° 115, 1999, p. 275.

En effet, les analyses des années 1990 cherchent à décrire moins les objets signifiants produits et achevés, que la signification en acte, c'est-à-dire les processus d'avènement du sens eux-mêmes. Dans cette perspective, les sémioticiens se devaient de réinterroger les formes de la signification à partir du sensible, à observer l'élaboration du sens à partir de la sensation, et à analyser, d'une part, les relations entre les formes signifiantes réalisées et, de l'autre, celles des modes de la perception et de l'énonciation « en acte » qui les génèrent. Grâce à l'acquis des recherches menées sur ces bases théoriques, je crois pouvoir enrichir les réflexions sur le style déjà développées par la sémiotique et, dans une certaine mesure, approfondir le débat sur certaines problématiques stylistiques élaborées par d'autres champs d'études.

J'aimerais donc proposer dans cette thèse une réflexion sur le style littéraire qui prendrait sens et valeur dans l'activité *interactionnelle* de différenciation de l'œuvre, puisque pour *produire* aussi bien que pour *saisir* des formes stylistiques, il faut interagir, plus précisément, par « pratique » et « expérience », et non par simple « utilisation »¹⁶. L'entrée dans le domaine d'une telle activité me permet de convoquer, d'une manière plus fondamentale encore, le pouvoir constitutif des dispositions interactionnelles, de la « présence de l'Autre¹⁷ », et de comprendre les formes stylistiques sur fond d'élaborations relationnelles et transitoires. J'insisterai alors sur la dimension inéluctable, irréductible et forte du « lien » ou de la « relation » à l'altérité qui contribue, selon moi, à l'émergence négociée d'un style. Ces réflexions accentuent la primauté du processus créatif et insistent sur le regard analytique dans la perspective de « l'émergence ». Je rejoins par ce biais les préoccupations de certains stylisticiens, tels qu'Anna Jaubert, qui plaident pour une « conception

¹⁶ Éric Landowski, « Avoir prise, donner prise », dans *Actes sémiotiques*, n° 112, 2009, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2852>>, consulté le 30 mars 2016.

¹⁷ Éric Landowski, *Présences de l'autre : essais de sociosémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 250 p.

continuiste de la langue au style¹⁸ ». Je favorise alors une voie qui s'étend de la pertinence de la configuration (texte) à la pertinence de l'activité configurante (pratique). Ce champ d'investigation s'accorde à la pensée de Jacques Fontanille pour qui les recherches sémiotiques doivent « mettre chaque "sémiotique-objet" dans la perspective de l'expérience qu'elle procure ou dont elle procède, et dans le prolongement des pratiques¹⁹ dont elle est le produit ou le support²⁰ ». Dans ce contexte expérientiel, le « sens d'un style » n'est plus considéré comme un phénomène relevant essentiellement des ambitions de systématisation et de modélisation du matériau linguistique, telles que privilégiées par une majorité d'approches stylistiques, mais bien comme forme et force, comme orientation et évolution, comme différenciation et ouverture. Sur les bases d'une activité réflexive, j'oriente inévitablement mon regard analytique vers le « dialogisme » qui privilégie la dimension de l'« autre²¹ » puisque la *prétendue* unicité stylistique n'existe qu'au sein d'un univers polyphonique.

Les contours de cette pensée, ancrés dans les principes du dialogisme, confirment le *présupposé* que le style, pour se faire reconnaître dans sa valeur, ne relève plus d'une méthode purement techniciste centrée sur l'objectivité du texte : le style est socialisé de part en part et se constitue par conséquent de l'hybride et de l'hétérogène²². Or, comme l'affirme Antoine Compagnon, le style « est loin d'être un concept pur; c'est

¹⁸ Anna Jaubert, « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », dans *Pratiques*, n° 135-136, 2007, p. 48.

¹⁹ Je conçois la « pratique » dans le sillage d'Éric Landowski qui voit dans ce terme « l'idée d'une *praxis heuristique* susceptible de créer ou de recréer indéfiniment, en acte, le sens de la chose « pratiquée » (Éric Landowski, « Avoir prise, donner prise », *op. cit.*)

²⁰ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 11.

²¹ L'« autre » et le « même », faisant référence à l'altérité, seront écrits entre guillemets dans ce travail.

²² Anne Herschberg Pierrot, « Chemins de l'œuvre », dans *Genesis*, n° 30, 2010, p. 95.

une notion complexe, riche, ambiguë, multiple²³ » qui désigne à la fois un aspect singulier propre à une individualité créatrice et un aspect général relevant de la *praxis* collective²⁴. Toutefois, ces deux aspects pris dans une perspective de séparation radicale circonscrivent les études du style dans deux conceptions distinctes : la première repose sur une approche quasi symptomale dépendante de « motivations profondes », « cachées », d'un écart défectueux face à une norme. La deuxième se réfère davantage à une approche socioculturelle où le style se définit comme caractéristique commune à un groupe, allant du « style d'époque », au style « national », voire au style « supranational » et transhistorique.

Puisque ces deux conceptions sont constitutives et indissociables d'une pensée du style, certains chercheurs essaient de dépasser l'abîme creusé entre elles et récusent le clivage entre la *praxis* collective et la singularisation du projet individuel. Sur ces bases, Alain Rabatel affirme que

[...] le style est donc un des lieux privilégiés d'affleurement de la dynamique de construction/spécification de soi à travers le (re)travail des formes sociales et culturelles par lesquelles les individus expriment leurs rapports entre eux, leur rapport au monde et leur rapport au langage²⁵.

²³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 205.

²⁴ En fait, cette question n'est pas nouvelle. En 1933, dans un article intitulé *La pensée et la langue, ou comment concevoir le rapport organique de l'individuel et du social dans le langage*, Albert Séchéhayé évoquait déjà, d'une part, la dimension nécessairement préconstruite du matériau linguistique et, d'autre part, le rôle de la parole singulière dans l'évolution des langues (Albert Séchéhayé, « La pensée et la langue, ou comment concevoir le rapport organique de l'individuel et du social dans le langage », dans Jean-Claude Pariente (dir.), *Essais sur le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 69-96). Cette question est aussi tout à fait évidente chez Charles Bally qui, revisitant la distinction saussurienne entre langue et parole, intègre les couplets notionnels intellectuel/affectif et collectif/individuel au cœur d'une « science générale de l'expression » (Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, Georg et Cie-Klincksieck, 1951 [1909], p. 16).

²⁵ Alain Rabatel, « La dialectique du singulier et du social dans l'approche énonciative du style à travers l'articulation des primats et des primautés, des facteurs et des acteurs », dans Driss Ablali et Margareta Kastberg (dir.), *Linguistique et littérature : Cluny 10 ans après*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 334.

De son côté, Anna Jaubert perçoit le style comme une diagonale traversée par une tension entre un pôle singularisant (un style, comme ensemble de traits génériques, ou le style, comme forme singulière) et un pôle universalisant (*du* style). Sans qu'il y ait une contradiction entre le singulier pluralisable (*un* style) et le singulier générique (*du* style), ces deux acceptions s'articulent dans l'exercice du langage²⁶. A. Jaubert observe alors des régimes d'interaction qui se fondent sur l'entrelacs d'un *style* singularisant, idiolectal, tels que sous-tendus par l'expérience individuelle, et d'un style collectif, rattaché à des catégories historiques, sociales et culturelles. Oublier cette dialectique signifie alimenter la dissociation dualiste du fond et de la forme, qui nourrit les approches *discontinuistes* du style : d'un côté, les théorisations du style comme écart significatif par rapport à une norme et, de l'autre, les conceptions rhétoriques du style comme réservoir de manières de dire réduites le plus souvent aux tropes²⁷.

Cette problématique autorise sans doute un élargissement de la perspective théorique. Les études du style ont alors tout intérêt à intégrer le point de vue de la sémiotique parce que celle-ci se donne les moyens de rendre compte de la manière dont prennent forme les *parcours singularisants*²⁸. De ce fait, l'approche sémiotique contemporaine, en posant la production/réception du texte et la construction de sa signification d'abord comme une *praxis* sociale, peut s'intéresser aux « procès » de stylisation qui se construisent à partir de la relation entre le sujet producteur du discours et son

²⁶ Anna Jaubert, « Des styles au style. Genre littéraire et création de valeur », dans Jean-Michel Gouvard, (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 39-40.

²⁷ Alain Rabatel, « La dialectique du singulier et du social dans l'approche énonciative du style à travers l'articulation des primats et des primautés, des facteurs et des acteurs », *op. cit.*, p. 18.

²⁸ Marion Colas-Blaise et Claire Stolz, « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire », dans Laurence Bougault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 105.

« autre » dans une perspective globale d'appropriation du monde²⁹. Il importe ici de réfléchir aux modes de « dramatisation intense » du *faire-être* d'un style, de son « avènement³⁰ », pour reprendre un terme d'Anna Jaubert, ce qui signifie aussi tenir compte du *faire-être* le monde et, par conséquent, du *faire-être* le sujet producteur du discours lui-même. À ce titre, la stylisation au plan de la constitution d'une œuvre ne se dissocie pas de la stylisation au plan de la constitution d'un sujet : l'une et l'autre se déterminent réciproquement. Je mets l'accent ici sur l'importance de la notion de *stylisation* qui, bien plus qu'une stratégie stylistique dépendante des choix énonciatifs, se conçoit dans le sillage de Marielle Macé comme l'« opération générale par laquelle un individu ressaisit de façon partiellement intentionnelle son individualité, répète toutes sortes de modèles mais aussi les module, redirige, infléchit les traits³¹ ». Cette opération, au fil de laquelle s'élabore des styles textuels mais aussi des « styles d'être », se laisse appréhender comme une pratique de l'individuation, comme une certaine manière d'occuper des positions, de façonner des mouvements, des actes ou des pensées, d'acquiescer à des modèles ou d'en instituer d'autres³². En outre, la stylisation, en tant qu'horizon du style, se situe au niveau où l'on cherche à repérer une intégration entre un projet existentiel individualisant et les pratiques collectives.

La question du style et de la stylisation se pose donc principalement à partir du lien dynamique entre sensibilités individuelles et collectives perpétuellement renouvelées par les forces énonciatives et perceptives, spécifiques à chacun des modes d'écriture.

²⁹ Marion Colas-Blaise et Claire Stolz, « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire », *op. cit.*, p. 105.

³⁰ Anna Jaubert, « L'avènement du style », dans Laure Himy-Piéri, Jean-François Castille et Laurence Bougault (dir.), *Le Style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 67.

³¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 166.

³² *Ibid.*

Cette démarche évoque directement un « faire faire sens » d'un point de vue constructiviste des mécanismes signifiants et selon une perspective centrée sur le discours et le sujet. Mais je souhaite aller encore plus loin et observer non seulement le mouvement de stylisation à l'œuvre, dans ses liens coparticipatifs à d'autres styles, mais surtout les « liens » processuels largement solidaires de la temporalité de la lecture. Je souhaite explorer ainsi les appréciations d'un lecteur qui pratique une *proximité* avec les formes stylistiques. À trop célébrer l'expression singulière d'un auteur, ou encore la signature d'un génie³³ propre à un individu désocialisé et détaché du monde de la vie, on oublie que le style renferme la manifestation d'une « intention » créatrice qui cherche, à travers le médium langagier, à établir un horizon intersubjectif, communicationnel. Ceci m'amène à instaurer un cadre pragmatique spécifique qui allie une conception du style comme expressivité et vecteur d'individuation à une autre comme ressort d'une pratique de lecture. Une telle approche nécessite de poser le langage et, plus particulièrement, le style, non comme simple *instrument*, mais aussi comme « milieu³⁴ », dans lequel l'interne et l'externe, l'individuel et le collectif, l'œuvre et le récepteur du discours interagissent fondamentalement et se modifient mutuellement. Ainsi posée, la *stylisation* peut

³³ Inséparable de la pensée occidentale depuis l'Antiquité, la notion de « génie » associe bien ce qui tient du cœur, des sens et de l'esprit. À ce sujet, Jean-Marie Schaeffer affirme que le « génie », dans sa forme la plus ancienne, est une variante de l'idée « [...] selon laquelle certains hommes peuvent, sous certaines conditions, avoir accès à un mode d'existence dans lequel ils deviennent des véhicules, des médiums, qu'investissent et à travers lesquels agissent des forces ou des entités faisant partie d'une réalité supra-humaine (esprits divins, démons, ancêtres ou forces cosmiques). L'idée antique du génie comme force d'inspiration poétique s'inscrit encore dans ce cadre, car le génie y est considéré comme une puissance qui s'empare du poète : le poète inspiré n'est qu'une forme particulière de la figure anthropologique du médiateur ou du mage. [...] [Mais] ce qui caractérise le développement de la notion de génie, depuis la Renaissance, c'est précisément la transformation progressive de la conception de l'inspiration : au lieu d'être une possession survenant de l'extérieur (en général d'un lieu transcendant), elle va être conçue comme une puissance intérieure à l'âme de l'artiste » (Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi », dans *Communications*, n° 64, 1997, p. 102).

³⁴ François Rastier, « Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres », dans *Texte! Textes & cultures*, 2003, p. 2, en ligne, <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=545>>, consulté le 10 novembre 2015.

garantir une perception d'enracinement des *valences* disponibles à l'ancrage d'un projet existentiel seulement si elle a une prise sur le monde de la vie³⁵, si elle ne semble pas fondée sur une syntaxe de choix stylistiques de hasard ou d'occasion. Voilà les bases de la problématique que je m'efforcerai de développer dans ce travail.

Afin de mettre au point mes propositions, j'emprunte un cheminement qui m'amène à dialoguer de façon permanente avec les travaux d'Éric Landowski sur les formes et sens des interactions avec l'« autre », de Denis Bertrand dans son approche sémiotique de l'énonciation et particulièrement du style comme forme de vie, de Jacques Fontanille sur l'appréhension du discours en acte et les pratiques sémiotiques (quotidiennes, individuelles et sociales). Je tisse aussi mes réflexions avec celles des chercheurs qui s'emparent de la puissance heuristique des questions de style, tels que Laurent Jenny, Marielle Macé et Anna Jaubert. Il s'agit moins ici de lister de façon exhaustive tous les travaux des auteurs avec qui je vais interagir, que de suggérer les diverses propositions d'ouverture, qu'elles se réclament ou non de la stylistique en tant que telle, et d'inviter le lecteur à suivre le fil théorique à partir duquel je vais proposer une manière de comprendre le style, la stylisation et l'individuation.

Les différentes approches théoriques m'offrent la possibilité de circonscrire et d'*ajuster* les conceptions du « style », des « styles d'être », de la « stylisation », de l'« individuation », des « manières d'être au monde » que je souhaite interroger dans cette thèse. Ainsi, ma démarche ne cherche pas à choisir l'une ou l'autre approche, mais à trouver comment investir l'une et l'autre pour tirer de leur tension de nouvelles façons de comprendre les phénomènes stylistiques dans leur complexité dynamique. Ces auteurs suscitent en moi un élan pluridisciplinaire nécessaire à une

³⁵ Basso-Fossali, Pierluigi, « Possibilisation, disproportion, interpénétration », dans *Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>, consulté le 26 juin 2015.

sémiotique (à une stylistique?) que je souhaite ouverte, ou comme le dit Éric Landowski, « *extrovertie*³⁶ », car les différences de sens et de valeurs des pratiques stylistiques me conduisent à prendre acte d'une pluralité de logiques théoriques et méthodologiques. Finalement, ce travail ne se fonde pas sur la synthèse d'un parcours entre les modèles descriptifs de la stylistique et de la sémiotique, mais bien plutôt sur une relecture et une réécriture du questionnement permanent de la force perceptive et sensible qui forme la *réflexivité* et la *transitivité* du mouvement de stylisation des textes afin de pouvoir émanciper le style dans les *entrailles* de la sémiotique.

Cette thèse se divise en six chapitres.

Le premier chapitre vise à reconstruire l'histoire récente des rapports entre la sémiotique et le style. J'examine tout d'abord les propositions formulées par Algirdas Julien Greimas qui, dans le premier tome du *Dictionnaire*, exclut le style de l'organisme conceptuel de la sémiotique, en réintégrant la notion quelques années plus tard dans l'œuvre *Sémiotique des passions* sous la rubrique de *style sémiotique*. Ensuite, je présente les propositions de Denis Bertrand qui, dans une première approche, s'attache à la description du lexème « style » et à l'analyse des contenus du « jugement de style » à partir d'un procès constitué des composantes axiologique, topologique et aspectuelle. Je mets aussi en lumière les relations entre style et sémiotique tensive. Cette fois-ci, je m'appuie sur les études de Claude Zilberberg qui conçoit le style comme une corrélation de corrélations susceptible de rendre sensible la cohérence d'un ensemble de procédés, et comme une motivation iconique et esthétique de l'intentionnalité sous-jacente à cet ensemble de procédés. Finalement,

³⁶ Éric Landowski ajoute encore que, même si certains courants sémiotiques témoignent d'un souci plus marqué par le formalisme, il cherche pour sa part à mettre en œuvre une sémiotique « moins intéressée à se prouver sa propre existence qu'à rendre compte de la façon dont le monde fait sens autour de nous » (Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 37).

pour clore ce chapitre, je me concentre sur la notion de style que Jacques Fontanille formule dans *Sémiotique et littérature*. Pour ce sémioticien, le style se définit comme une identité en construction, pour une instance de discours en devenir dans les actes d'énonciation. Avec ce chapitre, j'essaie de baliser les orientations théoriques, développées au sein du métalangage de l'École de Paris, afin de démontrer l'apport, en termes de méthode et de valeur opératoire, du point de vue sémiotique sur la question du style.

Le deuxième chapitre se concentrera sur la grande portée et la complexité de la notion d'« individuel » dans ses rapports intimes avec la stylistique littéraire qui, pressée de délimiter son objet, se referme sur l'étude des idiosyncrasies individuelles. Il s'ensuit que l'*individuel* se présente comme un phénomène qu'on gagne à comprendre en observant un espace épistémique marqué par de grands changements à la fois en littérature et en linguistique. Par conséquent, j'aborde dans ce chapitre : a) les progrès de l'individuel en littérature; b) la problématisation de l'individuel en linguistique romantique allemande; c) la conceptualisation de l'individuel en linguistique et en stylistique française; et d) les relations entre l'individuel, l'individuation et la singularisation stylistique. Je ne vise pas, en l'occurrence, à embrasser dans ce chapitre la totalité des recherches sur l'individuel, ni de les passer en revue de manière exhaustive, mais à focaliser mon attention sur des problématiques jugées particulièrement aptes à alimenter le débat autour des frontières et des zones de contact entre la stylistique et la sémiotique.

Puisque je me propose de développer dans cette thèse une position critique sur le statut *interactionnel* du style, j'introduis dans le troisième chapitre une réflexion qui explore comment la *singularité* de l'œuvre individuelle cohabite avec les formes toujours agissantes de l'altérité. Loin d'une sorte d'adoration de la singularité subjective et de l'auto-expression d'une création-révélation, mon regard se dirige vers

l'observation d'un « *sens de l'autre* », d'un mode sensible de l'« autre » inhérent à toute construction stylistique et, par conséquent, à tous les processus sous-jacents à l'individuation et à la stylisation. Ce parti pris pour la figuration de l'altérité cherche à remettre en question le paradigme théorique qui conditionne la valeur stylistique à une sorte de « mythe de l'unicité » du sujet producteur du discours. Je souhaite ainsi rouvrir dans ce chapitre la notion d'« expression individuelle » et reconnaître à la fois une dynamique de différenciation à l'œuvre, sans cesse nourrie des inflexions de l'altérité, et une force de stylisation, pleine de *perspectivité*, tournée vers une extériorité qui s'offre à la lecture et à l'actualisation.

Afin de vérifier la pertinence spécifique de mes réflexions sur la stylisation et le style, je consacre les quatrième, cinquième et sixième chapitres à l'étude de l'œuvre de Jacques Ferron. Dans le quatrième chapitre, je présente la position particulière que certains chercheurs expriment face aux traits stylistiques de l'auteur québécois. Grâce aux révélations contenues dans le travail critique déjà accompli par les études littéraires, j'entreprends ici une réflexion qui vise à pénétrer au cœur de l'entrecroisement des discours théoriques construits autour du style ferronien. En prolongeant ces travaux critiques, le cinquième chapitre s'ouvre sur l'examen, à la fois sémiotique, énonciatif et textuel, de quelques textes fictionnels de Jacques Ferron. Tout d'abord, je me propose de réfléchir à certains aspects du plan de l'expression des *Contes du pays incertain*³⁷ afin d'observer de quelle manière les propriétés immédiatement perceptibles du texte participent à la constitution d'une force stylistique propre à l'écriture ferronienne. Ensuite, en analysant le conte « Le pont », je chercherai à montrer comment la figure de l'incertitude mobilise des formes textuelles pour signaler plus en profondeur une catégorisation singulière actualisée par un certain rapport au monde. Finalement, le travail d'analyse se

³⁷ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1962, 200 p.

penchera sur le conte « Le paysagiste » dans le but d'appréhender un mode de stylisation, ou encore, une manière de s'approcher du singulier qui se définit par rapport à une forme particulière d'engagement à l'élaboration littéraire du paysage /œuvre. Le sixième chapitre a pour objectif d'explorer le potentiel théorique que les rapports entre les notions de « posture » et de « stylisation » permettent d'envisager. Sur ces bases, la pratique discursive de Jacques Ferron sera pensée au sein d'un mouvement d'*interaction* aux différentes modalités d'autoreprésentation élaborées en lien avec une « réalité extratextuelle » et un positionnement dans le champ littéraire.

CHAPITRE I

LE STYLE EN SÉMIOTIQUE GREIMASSIENNE

Le geste scientifique fondamental que nous avons appris est un geste d'exclusion. Pour connaître, il faut – exigence épistémologique et méthodologique première – se donner des objets clairement délimités et se poser à leur propos des questions qui relèvent de quelque problématique précise. Nous nous sommes donc habitués à écarter ou au moins suspendre, dès le stade initial d'une recherche, tout ce qui ne paraît pas directement pertinent par rapport à un point de vue déterminé que nous pouvons certes choisir à notre gré pour commencer mais auquel nous savons qu'il faudra ensuite nous en tenir.

Éric Landowski, *Passions sans nom*

Même si A. J. Greimas n'avait jamais accordé au terme de « style » une position de pertinence au sein de l'outillage théorique de l'École de Paris, une lecture plus approfondie des travaux des sémioticiens révèle aisément que ce « terme », malgré son flou conceptuel et sa référence incertaine, habite l'univers sémiotique sous les qualificatifs les plus divers : style sémiotique, aspectuel, perceptif, rythmique, théorique, tensif, intensif, extensif, implicatif, concessif, persuasif, classique, baroque, sublime, imagé, affectif, de Mallarmé, de Flaubert, de vie, etc³⁸. Définitions instables, sens variables, nuances sémantiques : Mais quelle est la nature de toutes les

³⁸ Tel que spécifié dans l'introduction de cette thèse, on retrouve ces termes dans les travaux d'Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, de Denis Bertrand, d'Éric Landowski, de Claude Zilberberg et de Jacques Fontanille.

acceptions énumérées plus haut? S'agit-il d'un concept théorique ou d'un simple désignateur? L'obscurité définitionnelle, qui a toujours accompagné l'usage très malcommode que fait la sémiotique du terme « style », doit ses origines à la rigueur conceptuelle conférée aux modèles théoriques conçus dans les années soixante-dix. Depuis *Sémantique structurale*³⁹, Greimas s'est donné la tâche de mener de front une entreprise qui adoptait un mouvement de théorisation en spirale : elle devait progresser en reconstruisant, dans le but de l'approfondir, ce qu'elle avait déjà amorcé et construit. Mais si *Sémantique structurale* et *Du Sens*⁴⁰ se caractérisaient par une élaboration de modèles opératoires à partir des formalisations théoriques déjà bien établies, *Maupassant*⁴¹ et *Du Sens II*⁴² se distinguaient par leur approche analytique d'un certain nombre d'unités formelles du texte.

La sémiotique greimassienne, conçue d'abord autour du principe de narrativité, avait pour objectif d'excéder les limites de la seule phrase, d'où son intérêt très accentué pour les modes les plus larges d'agencement de la cohérence entre phrases à l'intérieur du texte. Différemment de la plupart des autres modèles de la grammaire du texte, le point de départ de Greimas reposait sur deux composantes complémentaires : sémantique et syntaxique.

Le parcours génératif du discours comportera ainsi deux instances sémantiques, au niveau sémiotique, ou narratif, celle d'une **sémantique fondamentale**, dotée d'une représentation logique abstraite, et celle d'une **sémantique narrative** dont

³⁹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966, 262 p.

⁴⁰ Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 314 p.

⁴¹ Algirdas Julien Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 226 p.

⁴² Algirdas Julien Greimas, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 245 p.

les investissements s'inscrivent dans les moules de la syntaxe narrative de surface⁴³.

La sémiotique greimassienne cherchait avant tout à « bâtir » un métalangage opérationnel à l'aide d'un certain nombre de concepts permettant de décrire la signification avec autant de cohérence et de netteté que possible. Par conséquent, une telle cohérence devait se fonder, d'une part, sur la répétition continue de certaines composantes sémantiques et, d'autre part, sur la génération et la formalisation du texte en termes d'oppositions fondamentales. Les chercheurs du groupe sémiolinguistique voyaient dans les modèles construits (le « schéma actantiel », le « schéma narratif », ou le « carré sémiotique ») la *charpente* d'une grammaire universelle du texte. Il s'ensuit que l'idéal sémiotique, stimulé par les ambitions d'universalisme, favorisait la généralisation, dont le caractère inductif était censé dépasser le particularisme de certaines situations et de certains médias afin d'établir « un modèle hiérarchiquement supérieur et plus étendu que le phénomène reconnu⁴⁴ ».

Le succès de ce « projet scientifique » centré sur la narrativité se confirme par ses applications : au discours littéraire, le *Maupassant* de Greimas et les analyses de Michel Arrivé⁴⁵ sur l'œuvre de Jarry, ou encore, les recherches de Jacques Fontanille⁴⁶ sur Proust en témoignent; au discours juridique à travers les travaux

⁴³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 328.

⁴⁴ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 157.

⁴⁵ Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Complexe, 1976, 172 p.

⁴⁶ Jacques Fontanille, *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-John Benjamins, 1987, 227 p.

d'Éric Landowski⁴⁷; au discours scientifique avec les analyses de Françoise Bastide⁴⁸. Pour cette sémiotique, tout était possible d'être narrativisé, aussi bien les textes verbaux que les textes non verbaux. Les analyses de Jean-Marie Floch⁴⁹ sur la publicité, ou celles du discours musical, avec les tentatives de Eero Tarasti⁵⁰, reflètent clairement l'applicabilité de la sémiotique sur le non-verbal.

Par la suite, l'univers *discontinuiste* d'analyse sémiotique commence à s'intéresser à de nouvelles considérations sur les objets. Le franchissement de certains contours théoriques relevait en effet de la prise en compte de la signification selon l'espace du *continu*, une sorte d'horizon, de point limite, ou de point frontière, qui *captivait* désormais la sémiotique. La recherche sur les passions engendre, à partir des années quatre-vingts, une nouvelle terminologie : la « phorie », la « tensivité », la « valence », etc. Faisant partie de ce nouveau souffle théorique, je pourrais citer, à titre d'exemples, les ouvrages *Essai sur les modalités tensives* de Claude Zilberberg⁵¹, le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage tome II*⁵² dirigé par Greimas et Courtés, *Les Passions. Essais sur la mise en discours de la subjectivité* d'Herman Parret⁵³ et *Sémiotique des passions*⁵⁴ de Greimas et Fontanille. Ces

⁴⁷ Éric Landowski, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 285 p.

⁴⁸ Françoise Bastide, « Le foie lavé. Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales », dans *Actes sémiotiques-documents*, vol. 1, n° 7, 1979, 43 p.

⁴⁹ Jean-Marie Floch, *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 233 p.

⁵⁰ Eero Tarasti, *Sémiotique musicale*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1996, 433 p.

⁵¹ Claude Zilberberg, *Essai sur les modalités tensives*, Amsterdam, John Benjamins, 1981, 154 p.

⁵² Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2*, Paris, Hachette, 1986, 270 p.

⁵³ Herman Parret, *Les Passions. Essais sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, 199 p.

publications favorisaient, même si encore de façon préliminaire, l'intégration de nouveaux objets à décrire, à savoir : les passions, les perceptions, les cognitions. Cette nouvelle posture, dès lors incorporée par la sémiotique, apparaît dans l'avant-propos du second tome du *Dictionnaire* :

Alors que le premier tome s'affichait comme un ensemble théorique à la poursuite de sa cohérence, comme une quête de consensus grâce aux garanties de la transmissibilité opératoire du savoir, celui-ci se présente plutôt comme un vaste colloque où des voix parfois complémentaires, parfois discordantes, tout en baignant dans une même confiance, disent souvent un savoir à peine pressenti, douteux – parfois peut-être un peu trop certain! – sur des thèmes d'actualité se profilant sur le fond de notre épistémè. En effet, comment ne pas solliciter des réactions aux provocations du présent, comment, par ailleurs, ne pas laisser libre une pensée qui veut s'accomplir⁵⁵.

Ces « provocations du présent » conduisent les sémioticiens à revisiter le paradigme théorique de l'École de Paris et à élargir les concepts opératoires qui ont fait du texte un horizon indépassable. Dans ce contexte particulier, les chercheurs se rapprochent de manière plus systématique des dimensions de la « perception » et de l'« intentionnalité », du rôle du corps producteur du discours, de la matérialité du plan de l'expression, de la processualité du sens et de l'énonciation. La sémiotique ne se préoccupe plus seulement des problèmes immanentistes et universalistes, car elle considère dès lors la signification sous les dépendances d'un « horizon tensif », des « préconditions », des « métamodalisation », des « valences », de l'« esthesis », de la « protensivité », du « devenir », du « *tempo* », de la « tensivité », des « formes de vie », de la « praxis énonciative », etc.

⁵⁴ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 329 p.

⁵⁵ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 5.

Après ce panorama aux allures historiques, et pour revenir au titre de ce chapitre, je me demande quelle place occupe la notion de style au sein de ce contexte d'émergence et de renouvellement théoriques. J'essaierai de répondre à cette question au moyen d'une mise au point sur les rapports, ou encore sur les frontières et les zones de contact, entre « style » et « sémiotique ». Je me propose ainsi de contribuer à une initiative de recherche réclamée par Denis Bertrand : « Il faudrait naturellement prendre le temps de se pencher sur l'histoire compliquée des rapports entre sémiotique et style pour avancer sur ce point⁵⁶ ». Je souhaite donc mettre en évidence la position particulière que certains sémioticiens manifestent face à la notion de style. Pour ce faire, les travaux développés par Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, Denis Bertrand, Claude Zilberberg et Jacques Fontanille feront l'objet d'une investigation plus approfondie.

1.1 Sémiotique et style : une rencontre impossible?

Comme on vient de l'établir dans l'introduction de ce chapitre, la sémiotique des unités discrètes, celle forgée sous la figure d'A. J. Greimas au début des années soixante-dix, postulait que seuls relevaient de son champ d'intérêt les phénomènes saisissables comme des discontinuités. Cette proposition épistémologique, basée sur la pensée *discrétisante* d'origine structuraliste, se trouvait fondamentalement inspirée des traditions saussurienne et hjelmslévienne⁵⁷ :

⁵⁶ Denis Bertrand, « Style et atmosphère », dans *Galaxia*, n° 24, 2012, p. 262.

⁵⁷ En effet, la sémiotique « s'est formée dans les années 50 et les années 60 à la rencontre de la linguistique (Barthes, Greimas), de l'anthropologie (Lévi-Strauss), et des différents courants formalistes, les uns issus de la critique littéraire (la "nouvelle critique"), et les autres de la logique mathématique (Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, *op. cit.*, p. 1).

La théorie sémiotique doit se présenter, d'abord, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire comme une **théorie de la signification**. Son souci premier sera donc d'explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens. Ainsi, en se situant dans la tradition saussurienne et hjelmslévienne, selon laquelle la signification est la création et/ou la saisie des « différences », elle aura à réunir tous les concepts qui, tout en étant eux-mêmes indéfinissables, sont nécessaires pour établir la définition de la structure élémentaire de la signification⁵⁸.

Suivant « son souci premier », la sémiotique privilégiait l'analyse de la forme du contenu comme le lieu d'observation à partir duquel pouvaient être élaborés les modèles constitutifs de la signification : le projet théorique s'efforçait ainsi d'explicitier, « sous la forme d'une construction conceptuelle, les conditions d'appréhension et de production du sens ». Équipée d'un métalangage descriptif et opérationnel, la théorie sémiotique, dont l'hypothèse méthodologique reposait sur l'expression d'un *parcours génératif*, se penchait alors sur la description des divers niveaux d'articulation de la signification, celle-ci considérée comme les résultats d'un dispositif structuré de règles et de relations.

Nous désignons par l'expression **parcours génératif** l'économie générale d'une théorie sémiotique (ou seulement linguistique), c'est-à-dire la disposition de ses composantes les unes par rapport aux autres, et ceci dans la perspective de la génération, c'est-à-dire que, tout objet sémiotique pouvant être défini selon le mode de sa production, les composantes qui interviennent dans ce processus s'articulent les unes avec les autres selon un parcours qui va du plus simple au plus complexe, du plus abstrait au plus concret⁵⁹.

Les chercheurs du groupe sémio-linguistique, préoccupés par l'explicitation de la *structure* du réseau relationnel qui définissait le contenu des textes, déployaient tous leurs efforts dans la construction de ce « parcours génératif ». Or, comme nous le rappelle Herman Parret, « “Structural” est le prédicat qui suggère à cette époque le

⁵⁸ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 345.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 157-158.

sérieux, le systématique et l'exhaustif (contre l'impressionnisme d'une approche descriptive, intuitive, taxinomique)⁶⁰ ». Mais, dans ce contexte de formalisation de « bon nombre de niveaux et de composantes opérationnelles », comme le « style » se prêtait mal à une exigence logico-déductive d'objectivation du texte, il a été laissé dans l'ombre, au rang des souvenirs épistémologiques et idéologiques, sans jamais faire l'objet d'un approfondissement au sein d'une théorie adéquate qui pourrait révéler une approche proprement sémiotique. Ainsi, en tant qu'ouvrage de synthèse dont la parution permettait de faire état d'un certain consensus théorique⁶¹, le premier tome du *Dictionnaire* excluait sans équivoque l'étude du style du champ de la sémiotique : « le terme de style relève de la critique littéraire et il est difficile, sinon impossible, d'en donner une définition sémiotique⁶² ». Toutefois, cette exclusion⁶³, résultat de la limite *dogmatique* imposée par le projet greimassien à la description textuelle, reposait davantage, comme le signale Andrée Mercier, sur « un problème de moyens et de choix méthodologiques que de statut sémiotique proprement dit⁶⁴ ».

⁶⁰ Herman Parret, « Approches sémiologiques », dans *Recherches en communication*, n° 11, 1999, p. 43.

⁶¹ Greimas et Courtés disaient que le premier tome du *Dictionnaire* « s'affichait comme un ensemble théorique à la poursuite de sa cohérence, comme une quête de consensus grâce aux garanties de transmissibilité opératoire du savoir » (Algirdas Julien Greimas et Joseph et Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 5).

⁶² Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 366.

⁶³ Il est intéressant d'observer que dans un article de 1962 Greimas a écrit : « Pour nous, le style est d'abord et avant tout une structure linguistique qui manifeste sur le plan symbolique, à l'aide des articulations particulières de son signifiant global, la manière d'être au monde fondamental d'un homme » (Algirdas Julien Greimas, « La linguistique statistique et la linguistique structurale », dans *Le français moderne*, tome 30, 1962, p. 249). Cette approche phénoménologique du style a disparu et par la suite la notion a perdu sa pertinence.

⁶⁴ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », dans *Protée*, n° 2, vol. 23, 1995, p. 8.

Une fois le corpus établi, il revient à l'analyste de ne retenir que les éléments pertinents au niveau de description choisi, en laissant donc à l'écart toutes les autres données (que l'on qualifiera alors de stylistiques). Cette sélection s'effectue par la procédure soit d'extraction, soit d'élimination, selon que la partie restante du corpus est, ou non, quantitativement plus importante que la partie à exclure⁶⁵.

Cette position de Greimas et Courtés démontre combien le principe d'« extraction » dirigeait la démarche de l'analyse sémiotique et contraignait les chercheurs à renoncer aux données qualifiées de stylistiques. La priorité analytique résidait, de ce point de vue, dans le repérage des différences à l'intérieur du contenu d'une totalité structurée selon des niveaux ou des paliers d'articulation. La véritable « primauté heuristique et la condition essentielle d'une sémiologie générale⁶⁶ » reposaient donc sur la tâche de décrire la « forme du contenu », c'est-à-dire les relations entre des termes, de mesurer des différences, de préciser ce sur quoi elles portaient, de saisir, de qualifier, d'énumérer les valeurs qu'elles sélectionnaient. De plus, le concept de « pertinence », associé aux règles de description scientifique, gouvernait les conditions auxquelles devait satisfaire un objet sémiotique construit, en forçant l'analyste à mettre de côté les faits « situés au-delà du niveau de pertinence choisi pour la description (qui, donc, ne les prend pas en considération)⁶⁷ ». Et voilà que le sémioticien se trouvait bien dans une problématique très répandue au sein des historiens des sciences humaines et, particulièrement, des sciences du langage, celle

⁶⁵ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 141.

⁶⁶ Manar Hammad, « Primauté heuristique du contenu », dans Herman Parret et Hans-George Ruprecht (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, tome 1, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 231.

⁶⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 367.

de l'extension et des limites. Envisagé selon cette inflexibilité théorique, « le style est donc ce qui reste quand on a tout analysé⁶⁸ ».

Étant donné, en effet, la complexité de l'organisation tant syntaxique que sémantique des textes (surtout littéraires), l'analyste est obligé, pour des raisons stratégiques, d'adopter un seul point de vue et de mettre ainsi une limite à sa description, en laissant au moins provisoirement de côté une multitude d'autres faits textuels⁶⁹.

Dans ce contexte, le style a été éloigné des préoccupations de la sémiotique, vu la complexité du terme et le fait qu'il relevait en partie de l'organisation linguistique du texte, trop attachée à la spécificité du matériau⁷⁰. L'analyse textuelle, priorisant le plan du contenu, non seulement écarte l'aspect stylistique du domaine sémiotique, mais contribue aussi à une exploitation très inégale du plan de l'expression du langage, c'est-à-dire des « règles particulières au matériau signifiant [*qui*] participent à la production et à la saisie du sens⁷¹ ». Cette incapacité attestée à saisir le style à partir des éléments signifiants appartenant à tous les niveaux d'articulation du sens se confirme, selon Denis Bertrand, par le « caractère de résultante globale et totalisatrice de la *sémiosis* réalisée⁷² ». De plus, pour la sémiotique, le style était assujetti, d'une certaine manière, à l'« ontologisation des formes » :

⁶⁸ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », dans Herman Parret et Hans-George Ruprecht (éds), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, tome 1, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 411.

⁶⁹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome I, op.cit.*, p. 367.

⁷⁰ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 8.

⁷¹ Andrée Mercier, « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 71, fasc. 3, 1993, p. 598.

⁷² Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 412.

La théorie de la signification a pour vocation d'identifier et de décrire les relations fondamentales et nécessaires à travers lesquelles s'organise le sens-en-discours. Or, tout en faisant pleinement et totalement corps avec ce discours au point d'en constituer la forme finale d'identification, ce qu'on nomme « le style » apparaît - du point de vue du descripteur attelé aux tâches qu'il estime les plus urgentes - comme une secondarité, comme une modulation supplémentaire, comme un surplus marqué du tabou de la subjectivité⁷³.

Si, d'un côté, le style a été proscrit des fondements de la théorie sémiotique de *première génération*, de l'autre, les auteurs du *Dictionnaire* affichaient tout de même un positionnement clair et critique envers les modèles pratiqués par la stylistique traditionnelle, ce qui confirme que Greimas et Courtés ne rejetaient pas de façon définitive le style du domaine de la signification, même s'ils ne laissaient aucun doute sur la précarité conceptuelle de la notion. Ainsi, au terme d'un parcours paradoxal, le style, en outre de constituer les entrées « style » et « stylistique » du *Dictionnaire*, apparaît disséminé tout au long de cet ouvrage, intégrant les concepts d'« extraction », d'« idiolecte », d'« écriture », de « procédé », de « parole », de « norme », d'« écart », de « figures », etc. Ce constat laisse entendre effectivement que les propriétés stylistiques, même si elles ne suscitaient pas autant d'interrogations au sein des études sémiotiques, conservaient une place dans le domaine du sens et de ses articulations.

D'ailleurs, Greimas et Courtés reconnaissaient dans les « figures de rhétorique » l'un des moyens possibles d'incorporer la composante stylistique à la sémiotique discursive et textuelle. Selon ces deux sémioticiens, en opposition à l'*élocution rhétorique* qui se constituait comme le lieu d'une taxinomie aux dimensions du mot (au niveau lexématique) ou de la phrase, une nouvelle approche des figures devait être fondée sur la linguistique. La métaphore, par exemple, pouvait être pensée, au sein du *parcours génératif*, comme une « relation structurale particulière [recouvrant]

⁷³ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 419.

la distance entre le niveau abstrait et le niveau figuratif du discours⁷⁴ ». Cette optique permettait de considérer la « figure » comme « une instance caractérisée par des nouveaux investissements – des installations de figures du contenu – se surajoutant au niveau abstrait⁷⁵ ». Dans ce cas, sur le plan transphrastique, discursif, les figures pouvaient apparaître comme des connecteurs d'isotopies ou, plus largement, comme des relations entre termes ou niveaux. La notion d'isotopie se dessinait ainsi comme une possibilité de rendre compte de certains phénomènes stylistiques, analysés en termes d'« interaction isotopique » et de « poly-isotopies ». Cette tentative, bien qu'elle établisse une façon différente de réexaminer les figures de rhétorique, ne se montrait pas encore capable de « distinguer le caractère proprement stylistique, correspondant à des procédés plus au moins stéréotypés de l'énonciateur⁷⁶ » : les composantes générales de la description sémiotique, restreintes à une vision globalisante du niveau figuratif du discours, n'étaient pas appropriées pour expliquer la dimension spécifique des figures. Quoi qu'il en soit, cet effort théorique, s'éloignant tant d'un contenu normatif que d'une visée spécifiquement esthétique, essayait de réintégrer le rôle du *sujet* dans l'activité d'élaboration de la signification et, finalement, d'attacher à l'instance de l'énonciation les *anciennes* figures de rhétorique. Cependant, au début des années quatre-vingts, la sémiotique, ainsi que toute autre théorie basée sur une description structurale, ne disposait pas encore de mécanismes de reconnaissance, d'interprétation et de classement qui permettaient l'analyse d'une telle « manière d'opérer les procédés stylistiques », vu leur incapacité

⁷⁴ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 149.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 149.

méthodologique à distinguer les procédés les plus significatifs et les plus importants⁷⁷.

À côté de ces observations sur les figures de rhétorique, Greimas et Courtés critiquaient aussi ouvertement les travaux de deux grands précurseurs de la stylistique : Charles Bally et Léo Spitzer⁷⁸. Les approches de Bally et de Spitzer rencontraient, selon les deux sémioticiens, une difficulté méthodologique majeure au niveau de la reconnaissance et de l'évaluation (autres qu'intuitives) de leur objet de recherche, tant et si bien que « la stylistique des écarts a été abandonnée par ses propres promoteurs⁷⁹ ». Par contre, pour Greimas et Courtés, l'équivoque, qui dirigeait les concepts fondamentaux de cette discipline, semblait « issue, pour une bonne part, des réflexions de F. de Saussure sur la parole (considérée comme l'ensemble des écarts individuels, produit par les usagers de la langue)⁸⁰ ».

Un malentendu s'est créé, du fait qu'on a voulu instituer, à partir de la parole – qui n'était, pour Saussure, qu'un fourre-tout permettant de définir négativement la langue, seul objectif de la linguistique – une discipline linguistique, fondée sur l'appréciation et le calcul des écarts⁸¹.

⁷⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 367.

⁷⁸ Charles Bally cherchait à construire une stylistique linguistique dont le noyau théorique reposait sur un système des moyens d'expression d'une langue, sous-jacent à la manifestation des phénomènes de sensibilité et d'affectivité. Pour sa part, Léo Spitzer tentait de rendre compte de la *vision du monde* d'un auteur à partir de l'ensemble des procédés répertoriés et analysés à l'intérieur d'une œuvre. Greimas et Courtés étaient pourtant très sceptiques quant au caractère scientifique de ces deux courants stylistiques (*Ibid.*, p. 366-367).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 367.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁸¹ *Ibid.*

D'après l'extrait, la notion d'« écart » se montre particulièrement problématique, étant donné les inconvénients présentés par la définition complexe et changeante de « norme ». Celle-ci, examinée comme l'expression d'une structure déontique (*devoir-faire*), reçoit le plus souvent le nom de « grammaire normative » qui, selon le besoin des sociétés modernes d'uniformiser leurs usages de la langue, apparaît inévitablement sous la forme de règles, d'interdictions et de prescriptions. Dans ce même sens, Éric Bordas souligne que

[l]e critère d'identification du bon et du mauvais était dans le respect des règles, prétendument grammaticales, mais aussi règles sociales qui imposent de s'exprimer de telle ou telle façon, et, en particulier, d'utiliser certains mots mais pas d'autres. Se mit ainsi en place une confusion absolue entre règle grammaticale et correction stylistique : l'énoncé fautif était non seulement celui qui ne respectait pas les règles d'accord, mais aussi celui qui ne respectait pas les principes de communication implicitement posés par la hiérarchie sociale⁸².

Or la *langue standard*, fondée « sur des critères statistiques (le *normal* identifié à la *moyenne*) », favorisait non seulement « la confusion entre la structure et la norme linguistiques », mais aussi la création d'une « stylistique des écarts »⁸³. Ce type d'analyse du style relève d'une tendance qui observe l'écart par rapport à un code (à transgresser), à un niveau non-marqué de la parole (sorte d'usage moyen et simple) et par rapport au genre auquel l'œuvre appartient (une catégorie linguistique établie préalablement). Dans tous ces cas, la constitution des « normes » langagières (langue simple, langue élevée, etc.) s'expose au risque d'aboutir à de purs artefacts qui atomisent le texte et nient la pratique des écrivains. Cette conception, opposée à la grammaire descriptive qui ne cherche qu'à rendre compte du fonctionnement de la langue, institue tous les fondements de la « technique » du style efficace et, d'une manière analogue, de la méthode rhétorique du *bien écrire*. La langue littéraire, dans

⁸² Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 22.

⁸³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1*, op. cit., p. 256.

ce contexte, se définirait comme une *dévi*ation par rapport à la langue normale quotidienne, c'est-à-dire comme constituée de marques innovatrices, identifiables dans les constructions syntaxiques non-usuelles et dans les choix lexicaux singuliers. Une telle conception, selon Greimas et Courtés, « est, du point de vue tant linguistique que sémiotique, une véritable aberration⁸⁴ », puisque « le sémioticien sait, quant à lui, que les langues naturelles sont des réservoirs, des lieux de manifestation et de construction de sémiotiques multiples et diverses⁸⁵ ». Cette relation conflictuelle entre « norme » et « écart » amène les auteurs du *Dictionnaire* à mettre en doute l'applicabilité scientifique de la « stylistique statistique ».

L'introduction, en linguistique, de méthodes statistiques rigoureuses (remplaçant les écarts stylistiques de caractère intuitif par des écarts significatifs objectivement calculés) a pu donner – un moment – l'illusion d'une renaissance des recherches stylistiques. Cela provenait de la confusion entretenue entre la rigueur du calcul statistique, indiscutable, et celle de la conceptualisation, de la construction des modèles par rapport auxquelles l'écart pouvait être calculé⁸⁶.

Les chercheurs adeptes de cette approche de « classement lexical » essayaient de montrer dans quelle mesure les connaissances fournies par la statistique pouvaient définir le style d'un écrivain. Toutefois, comme l'indiquent Greimas et Courtés, « l'écart significatif dans l'utilisation des adjectifs par tel ou tel écrivain, par exemple, n'apparaissait pas comme un donné prodigieux susceptible de nourrir la réflexion stylistique⁸⁷ ». Cela revient à dire que la description, reposant sur une certaine confusion inévitable dès lors qu'une norme conventionnelle ne pouvait pas être adoptée, restait sans doute limitée à l'analyse des procédures des transgressions

⁸⁴ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 113.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 113-114.

inventives, créatives et innovatrices des règles de l'usage. D'ailleurs, Jean-Marie Schaeffer reconnaît que :

Un des problèmes les plus aigus que rencontre la stylistique statistique tient d'ailleurs à cette difficulté pratique d'élaborer une description complète de la langue sur la base de laquelle on pourrait constituer un modèle probabiliste fiable : ceci n'implique certes pas la non-pertinence de la quantification statistique en stylistique, mais signifie que ses résultats doivent être maniés avec une grande précaution⁸⁸.

Les analyses des différences aperçues à partir d'un traitement des fréquences des mots s'éloignaient ainsi de la relation *énonciation-énoncé*, excluant toute position discursive dans l'étude du style. Cette critique de Greimas et Courtés trouve des échos chez Daniel Delas dans son introduction à l'ouvrage *Essais de stylistique structurale* de Michael Riffaterre :

Elles (*les études de statistique lexicale*) peuvent donner l'indication de fréquence, des contextes et cooccurrences à partir desquels il est possible d'une part de remonter plus sûrement que ne le faisait Spitzer à l'étymon ou aux obsessions de l'auteur, d'autre part de préciser les champs sémantiques et les collocations spécifiques à un écrivain. Il reste pourtant qu'une étude de lexique ou de vocabulaire, si consciente soit-elle de la concaténation syntagmatique est contrainte de se limiter à des unités linguistiques qui sont à la fois infrastylistiques et transstatistiques; infrastylistiques parce que ce sont des éléments constitutifs du matériau stylistique, transstatistique parce que ces éléments s'organisent dans le système d'un texte (propositions, phrases, paragraphes, etc.) qu'ils structurent; bref, c'est la mise entre parenthèses de l'espace textuel, notion qu'on ne peut pas dissocier de celle de style⁸⁹.

D'ailleurs, les auteurs du *Dictionnaire* voyaient dans la stylistique structurale de Riffaterre une approche prometteuse du style, parce qu'elle était axée sur une norme

⁸⁸ Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *op. cit.*, p. 18.

⁸⁹ Daniel Delas, « Introduction », dans Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 10.

érigée par le texte lui-même et non sur un ensemble de règles prescriptives, ni sur une norme soutenue par un degré zéro d'expressivité.

Incapable, en l'état actuel de ses recherches, de définir la norme d'un discours littéraire, décevante par les résultats médiocres qu'elle a pu obtenir, la stylistique des écarts a été abandonnée par ses propres promoteurs qui essaient maintenant d'élaborer une stylistique structurale (M. Riffaterre), plus proche des préoccupations sémiotiques⁹⁰.

Évidemment, cette *affinité* théorique, « plus proche des préoccupations sémiotiques », s'attachait à la pensée structurale de Michael Riffaterre, pour qui le style relevait d'une construction manifestée *dans* et *par* le texte. Les fondements méthodologiques de Riffaterre, opposés au subjectivisme impressionniste, à la rhétorique normative et au jugement esthétique, s'efforçaient d'enlever les entraves au développement de la stylistique comme science afin de décrire avec rigueur et exactitude les unités formelles des styles littéraires. Voilà pourquoi sa méthodologie d'analyse, (modèle capable d'être employé à de petites et grandes unités, mots et textes), concordait pleinement avec les propos sémiotiques d'applicabilité et d'opérationnalité.

Les discussions menées jusqu'ici nous permettent de voir combien la notion de style, même éloignée de l'outillage méthodologique de la sémiotique de « première génération », reste pourtant centrale au sein des débats sur la signification. Greimas et Courtés confirment encore une fois cette position :

Alors qu'au XVIII^e siècle, le style était lié à une approche sociolectale et correspondait, dans la typologie des discours, au concept sociolinguistique de registre, il devient, au XIX^e siècle, la caractéristique personnelle d'un écrivain et se rapproche de la conception actuelle de l'univers idiolectal⁹¹.

⁹⁰ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 367.

⁹¹ *Ibid.*, p. 366.

Non sans constater par là la difficulté d'une définition stable, l'« idiolecte » s'associe à la « parole » saussurienne et s'oppose à la conception d'« écriture » de Roland Barthes : « l'écriture est assimilable à un fait sociolectal, par opposition au style d'ordre idiolectal⁹² ». Greimas et Courtés, en voyant dans la parole saussurienne un concept pas encore bien défini, affirmaient qu'elle suscitait une série de conceptualisations variables d'une théorie à l'autre : la stylistique, dans une voie contraire à la linguistique dont l'objet primordial était la langue, essayait ainsi d'« exploiter tout ce qui, dans la parole, [*concernait*] l'usage individuel⁹³ ». Dans ces conditions, suivant une telle impulsion individualisante, le style apparaît pour Greimas et Courtés comme

[...] la prise en charge, par un acteur individuel, de l'univers sémantique individuel (tel qu'il est constitué par la catégorie *vie/mort*) qu'il est susceptible de doter d'investissements hypotaxiques particularisants, et de l'univers collectif (articulé par la catégorie *nature/culture*) dont il peut disposer à sa façon les termes, en l'homologuant avec l'univers individuel⁹⁴.

Bien évidemment, les auteurs du *Dictionnaire*, loin d'être en mesure d'imposer des certitudes à l'égard de ce champ d'études, ne pouvaient que présenter « quelques suggestions, relatives à une problématique particulièrement ardue⁹⁵ ». Greimas et Courtés, déterminés à donner un nouvel élan aux conceptions de style jusqu'alors dépourvues d'une théorie sémantique, préconisaient l'assimilation au cadre sémiotique du concept de « déformation cohérente des structures », proposé par Merleau-Ponty⁹⁶. La perspective entrouverte touchait cependant une autre difficulté,

⁹² Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 355.

⁹³ *Ibid.*, p. 370.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, 438 p.

celle de l'« originalité sémantique » qui, d'une certaine manière, se trouvait circonscrite elle aussi aux propriétés idiosyncrasiques d'une écriture d'invention. Les deux sémioticiens estimaient ainsi que les efforts de la stylistique, cherchant à définir l'originalité comme un écart par rapport à la norme, n'étaient point concluants, « faute d'une distinction claire des niveaux du langage⁹⁷ ». L'originalité, conçue « comme la réponse qu'un individu ou une société donnent aux interrogations fondamentales, telles qu'elles peuvent être formulées à l'aide des catégories de *vie/mort* et de *nature/culture*⁹⁸ », s'inscrivait ainsi au niveau des structures sémantiques profondes : « le terme *mort* est homologué, par exemple, par Bernanos avec *eau*, et par Maupassant avec *terre*⁹⁹ ». Dans cette perspective, les sémioticiens essayaient de déterminer à la fois dans un texte l'invariant du système de la langue et la variation d'un emploi spécifique rattaché à l'identité esthétique d'un auteur. Ainsi, cette conception côtoie le principe de combinaison qui relève, à son tour, d'une conjugaison de dimensions faisant appel à un ensemble standardisé d'unités formelles du texte.

Il semble cependant difficile d'imaginer comment cette réorientation de la « déformation cohérente » de Merleau-Ponty, reconfigurée en termes de disposition particularisante sur le carré sémiotique, convient à une étude globale des phénomènes linguistiques, cognitifs, perceptifs et passionnels impliqués dans les particularités stylistiques. On peut se demander également si l'originalité, au sens de « nouveauté » formelle, réduite à une articulation de structures oppositionnelles binaires, justifie l'appréhension de *nouvelles* valeurs attachées à l'avènement des formes stylistiques. En dépit de la diversité de notions faisant référence au style que je viens de mettre en

⁹⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 265.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 264.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 265.

évidence, la sémiotique de Greimas, centrée sur son principe méthodologique totalisateur et systématique, ne pouvait pas offrir, du moins au stade de développement théorique des années soixante-dix et quatre-vingts, un point de vue complémentaire à l'approche stylistique. La séparation frontale entre sémiotique et stylistique empêchait donc toute forme d'échange interdisciplinaire capable de créer un espace épistémologique de dimensions sémiostylistiques.

1.2 Juger le style

En réponse à l'exclusion du style du cadre théorique de la sémiotique, Denis Bertrand publie en 1985, dans l'ouvrage collectif *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, l'article intitulé *Remarques sur la notion de style*¹⁰⁰. Les mêmes propos de cet article composeraient un an plus tard l'entrée « style¹⁰¹ » du deuxième tome du *Dictionnaire*, dont la vocation consistait à présenter des « voix parfois complémentaires, parfois discordantes » qui ajoutaient à la *sémiotique standard*

[...] le désir légitime de confrontations, d'évaluations, et, éventuellement, l'exploitation intégrante des théories et des problématiques comparables, limitrophes ou en litige quant au mode d'appropriation des espaces encore disponibles¹⁰².

¹⁰⁰ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 409-421.

¹⁰¹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 213-214.

¹⁰² *Ibid.*, p. 7.

Denis Bertrand, suivant ce « désir d'exploitation de nouvelles problématiques », tente de mettre en place, pour la première fois en sémiotique, une description du style un peu plus soutenue. S'appuyant sur l'examen des positions exprimées en creux sur le style dans le premier tome du *Dictionnaire*, le sémioticien estimait que les déclarations d'exclusion radicale de Greimas et Courtés étaient plus « apparentes que réelles », puisqu'à « l'impossibilité de donner une définition positive et opératoire au style [*répondait*] la possibilité de lui dessiner un territoire¹⁰³ ». Bertrand ne souhaitait pas appréhender les éléments signifiants des plans de l'expression et du contenu qui concourent à l'élaboration du style, « ni les articulations et les étapes qui, à tous les paliers du discours, en soutiennent le complexe processus de reconnaissance et d'identification¹⁰⁴ », mais retracer et décrire de « simples énoncés qui circulent dans l'usage commun¹⁰⁵ ».

Dans ce contexte, la sémiotique doit se livrer à l'étude, non pas des définitions théoriques plus ou moins élaborées du style, mais des principales opérations d'ordre cognitif que de tels énoncés permettent de distinguer : « On parle du “style de Stendhal”, mais on parle aussi du “style des années soixante”, comme on parle du “style look”, du “style diplomatique” ou d’un “style ampoulé”¹⁰⁶ ». Il ne s'agit pas pour autant de trouver les conditions d'une logique distinctive et créative, mais de déterminer une certaine cartographie sémantique aux faits de style : « parler du style d'un texte (d'un tableau, d'un vêtement, etc.), ce n'est pas, bien entendu, le décrire;

¹⁰³ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 411.

¹⁰⁴ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁶ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 412.

c'est plutôt l'inscrire dans des limites, c'est lui assigner des bornes¹⁰⁷ ». Ainsi, selon Bertrand, dans une première approche, « l'analyse sémiotique peut s'attacher à la description du lexème et tenter par là de dégager les contenus du *jugement du style*¹⁰⁸ ». Or, « juger le style », ou encore reconnaître, évaluer et sanctionner ses formes énoncées, implique ici l'articulation d'un procès constitué de trois composantes : topologique, axiologique, et aspectuelle¹⁰⁹.

La composante topologique se définit pour Denis Bertrand comme un point, un *topos*, qui permet à l'unité spécifique d'un ensemble signifiant d'être à la fois créée et identifiée. Ainsi envisagée, cette composante érige une borne qui présuppose et oriente, d'un côté, un « espace-amont », et, de l'autre, un « espace-aval ». Dans cette perspective, le style, construit comme une borne finale, « consacrera la synthèse des formes à travers lesquelles un discours idiolectal ou sociolectal s'élabore et se stabilise »; en revanche, en tant qu'une borne initiale, le style « sera actualisé comme un repère sociolectal, lieu d'émergence des canons et des normes »¹¹⁰. Le dispositif topologique institue donc le style non seulement comme un point de convergence, où les éléments d'un ensemble se fondent et se structurent, mais aussi comme « un lieu privilégié de reconnaissance, d'inscription ou de fixation des valeurs : il en fait le siège d'un procès axiologique¹¹¹ ».

¹⁰⁷ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 413.

¹⁰⁸ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 213.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 414.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 415.

Quant à la composante axiologique¹¹², elle concerne le « jugement de valeur » du style, qui s'articule avant tout dans le cadre d'une « axiologie »¹¹³, c'est-à-dire d'une organisation paradigmatique de « taxinomies valorisées ». La valeur, propriété traditionnellement rattachée au style, constitue ainsi un repère axiologique servant à caractériser et à décrire la qualité d'un énoncé. Compte tenu de ces dédoublements, deux grands domaines de l'analyse et de la construction des valeurs entrent en corrélation dans cette composante, à savoir : les codes éthique et esthétique.

Le code éthique, selon Greimas et Courtés, résulte des énoncés déontiques actualisés dans la syntaxe narrative profonde lorsqu'ils « sont pris en charge (un credo) par le sujet qui, ce faisant, porte un jugement, que l'on appellera jugement éthique¹¹⁴ ». Ce « faire évaluatif », reposant sur un faisceau de relations modales, s'établit à partir des repères extérieurs à l'objet, c'est-à-dire d'un « jugement d'adéquation à des normes formées en dehors de l'objet lui-même, dans un autre discours¹¹⁵ ». À cet égard, l'action de juger, soumise aux modes de références externes d'existence éthique des valeurs, engendre le « vrai », le « bon », le « juste », le « fautif », etc. Cette conception se trouve dans les propositions de la rhétorique antique qui, selon Éric Bordas, se rapportent à la qualification d'un état de langue et d'un usage institutionnalisé des énoncés :

¹¹² Selon Greimas et Courtés, la moralisation en tant que connotation thymique, est susceptible de porter sur « les contenus investis eux-mêmes, et dans ce sens, elle apparaît comme un des aspects du phénomène plus général qu'est l'axiologisation (portant sur les catégories du bien et du mal) » (Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 235.)

¹¹³ L'organisation syntagmatique investit ces taxinomies dans « des modalités qui apparaissent comme des potentialités de procès sémiotiques [...] on peut les considérer comme des idéologies, au sens restreint, sémiotique, de ce mot » (*Ibid.*, p. 179).

¹¹⁴ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 80.

¹¹⁵ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 415.

L'évidence de ce point de vue antique, [...] avec son idée de trois registres, des trois manières de dire (*genera dicendi*), est telle que la métonymie a simplifié la caractérisation : le style, c'est le bon style; avoir du style, c'est écrire bien, même si le bien peut être relativisé par le point de vue en une idée d'adaptation et d'adéquation à la situation de communication¹¹⁶.

Le « jugement du style » repose ainsi sur la disposition et l'articulation des valeurs, autrement dit sur une activité critique qui prend en charge le fonctionnement de l'évaluation épistémique. Autrement dit, il s'agit d'une « sanction cognitive¹¹⁷ » sur l'être de l'objet, surdéterminée par les modalités véridictoires et épistémiques.

De son côté, le procès axiologique, institué à partir d'un code esthétique, s'appuie sur une évaluation qui se forme « à l'intérieur de l'objet lui-même » et

[...] dont les manières d'être se cristallisent en formes spécifiques continues, développant autant de repères internes à partir desquels le jugement s'opérera. Le pouvoir d'émergence de ces formes, leur capacité à être reconnues comme telles et à s'intégrer dans une totalité ou, en d'autres termes, l'externalisation de repères internes, pourra engendrer le beau et fonder un code esthétique¹¹⁸.

Une connotation thymique, conférée aux contenus dits stylistiques, surdétermine ici certaines qualités formelles de l'objet et institue par conséquent une multitude taxinomique de valeurs incarnées dans les formes : le « beau », l'« original », le « rare », l'« élégant », etc. Dans ce cas, le *faire juge*, responsable d'évaluer et de sanctionner les objets artistiques, engage un jugement véridictoire sur le sentiment du « bon goût » du style, sentiment qui, d'après Éric Bordas, constitue l'une des grandes « mythologies culturelles¹¹⁹ » qui veille sur la légitimation de certaines

¹¹⁶ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 147.

¹¹⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome I*, op. cit., p. 320.

¹¹⁸ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », op. cit., p. 415-416.

¹¹⁹ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 54.

valeurs en tant que paramètres de l'appréciation esthétique. C'est ainsi que, de nature cognitive et affective, l'axiologie du « goût », qui discrimine le « bon » et le « mauvais », devient le champ par excellence de la tradition des discours normatifs. On se souviendra encore une fois de la rhétorique, « au sens des traités *de l'art de juger des ouvrages de l'esprit*, qui voisinent très vite avec les traités *de l'art d'écrire*, confondant, du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, critique littéraire, totalitarisme du goût et prescription d'écriture¹²⁰ ». Or, ces traités sont dominés par un critère moral essentiel pour juger de la valeur d'une œuvre, comme c'est le cas de l'ouvrage *L'art de juger de l'esprit et du caractère des hommes, sur leur écriture* d'Édouard Hocquart¹²¹.

Ces observations générales démontrent combien les constituants esthétique et éthique de la composante axiologique, héritiers en quelque sorte de la rhétorique classique, favorisaient une pensée normative et ornementale sur le style. Car comme le formule Antoine Compagnon :

Le style est une norme. La valeur normative et prescriptive du style est celle qui lui est associée le plus traditionnellement : le « bon style » est un modèle à imiter, un canon. Comme tel, le style est inséparable d'un jugement de valeur.
Le style est un ornement. La conception ornementale du style est manifeste dans la rhétorique, conformément à l'opposition des choses et des mots (*res* et *verba*), ou des deux premières parties de la rhétorique, relatives aux idées (*inventio* et *dispositio*), et de la troisième, relative à leur mise en mots (*elocutio*). Le style (*lexis*) est variation sur un fond commun, effet, comme le rappellent les métaphores nombreuses qui jouent sur le contraste du corps et du vêtement, ou de la chair et du maquillage¹²².

¹²⁰ Georges Molinié, « Stylistique et tradition rhétorique », dans *Hermès, La Revue*, n° 15, 1995, p. 120.

¹²¹ Édouard Hocquart, *L'art de juger de l'esprit et du caractère des hommes, sur leur écriture*, Paris, Chez Saintin Libraire, 1812, 52 p.

¹²² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 198.

Dès lors, rassurant dans son autorité de distinction et d'exclusion, « le paramètre du style, comme écart signifiant et significatif, prend toute sa force de cohésion et de discrimination¹²³ ». Les champs de l'éthique et de l'esthétique, ancrés dans cet acte d'exclusion, consolident le pouvoir symbolique des modalités appréciatives, surtout dans la sphère littéraire : « critique, analytique, le discours sur le style littéraire reste normatif, prescriptif, mais surtout axiologique – il y a le bien, le mal, le bon, le mauvais; le style est la mesure de ces vérités morales¹²⁴ ». Et dans une orientation typiquement rhétorique, les *vertus classifiantes* de l'éthique et de l'esthétique dessinent une « mythologie culturelle » de l'ordre de l'excès et de l'écart par rapport aux valeurs et aux formes des systèmes axiologiques. Étudier le style selon la perspective du procès axiologique, tel que proposé par Denis Bertrand, suppose ainsi l'observation du lien entre l'effet de « justesse » et l'effet de « beauté » qui forge intuitivement et culturellement l'une des ambiguïtés majeures du jugement du style.

La troisième composante concerne les relations constitutives les plus globales du jugement du style. Elle intègre un procès aspectuel qui traverse toute la textualisation en convoquant conjointement les structures immanentes du discours et sa manifestation spécifique :

L'observateur, celui qui en l'occurrence énonce le style, reconstruit cet objet dans son déroulement : il y reconnaît des continuités, des ruptures et des « écarts », des itérations, des suspensions et des rythmes. Cette aspectualisation doit pouvoir être analysée aux différents niveaux du parcours génératif, aussi bien dans la mobilisation des structures profondes que dans la manipulation des figures de surface, dans le jeu des différents registres, dans les liaisons qui assurent la linéarité, dans les ruptures qui la scandent¹²⁵.

¹²³ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 68.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁵ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, tome 2, op. cit., p. 214.

D'ailleurs, corroborant les propos de Greimas et Courtés exprimés dans le premier tome du *Dictionnaire*, Bertrand croyait que les recherches en stylistique structurale s'intégraient facilement dans le cadre général de cette composante aspectuelle : l'acte de *reconnaissance* « des continuités, des ruptures et des écarts, des itérations, des suspensions et des rythmes » s'accordait ainsi avec les prétentions de Michael Riffaterre, car pour ce dernier le lecteur servait à repérer les points où le texte était surcodé, là où s'observent des effets stylistiques. Mais les réflexions de Bertrand ne s'arrêtent pas là : « jugement sur l'objet, l'énoncé de style a aussi partie liée avec le sujet¹²⁶ » et, par conséquent, avec un processus de reconnaissance et d'identification de récurrences formelles qui « produisent un effet d'individuation¹²⁷ ». L'importance attribuée au producteur du discours évoque ici les rapports entre écrivain et style défendus par Roland Barthes :

[Le style] est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. [...] il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. [...] il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain¹²⁸.

Sous cette optique, le style se rattache à un processus dont l'énonciateur-écrivain se présente comme une source diffuse, inconsciente et passionnée. En recourant à des métaphores corporelles, et pour tout dire pulsionnelles, R. Barthes « construit une image mythique du style et ontologique de son énonciateur. Il nous renvoie de la sorte à une conception réaliste de l'énonciation [...] et nous restitue le caractère

¹²⁶ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p 214.

¹²⁷ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 412.

¹²⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 12.

indicible du style¹²⁹ ». Dans cette même perspective, Andrée Mercier rappelle que la distinction

[...] proposée par Roland Barthes entre « style » et « écriture » allait d'ailleurs, on le sait, contribuer à maintenir et même à exacerber le caractère singulier et affectif du style, en lui donnant une dimension quasi biologique à laquelle ni la critique littéraire et linguistique ni la sémiotique ne semblaient avoir accès¹³⁰.

Bertrand, différemment de Barthes qui institue le vecteur écrivain - style, inverse la perspective : « c'est le style qui est le premier et c'est à travers lui que nous formons l'image d'un sujet, dont nous pouvons éventuellement et ultérieurement reconstituer les coordonnées physiques et psychologiques¹³¹ » et encore « un projet descriptif, inversant la démarche traditionnelle – qui postule la prééminence existentielle du sujet sur ses formes – devra donc aller du style vers le sujet, et s'en tenir là¹³² ». De ce point de vue, conçu comme un « effet » ou un « résultat » du procès de production de la signification, le sujet, par sa manière propre de mise en discours, prend forme et se montre telle « une figure aboutissante dont l'énonciataire (proférateur du jugement) reconstruit pas à pas en lisant la configuration spécifique¹³³ ».

Conscient des difficultés rencontrées par cette approche, Bertrand admettait qu'il fallait encore affiner ses propositions afin de pouvoir penser le style en sémiotique comme le résultat de l'ensemble complexe des articulations du discours tant sur le

¹²⁹ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 418.

¹³⁰ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, 11.

¹³¹ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 418.

¹³² Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 214.

¹³³ *Ibid.*

plan du signifiant que sur celui du signifié, à tous les paliers du parcours génératif, et « non pas seulement comme invite trop souvent à le faire le rapprochement de la stylistique avec la rhétorique des tropes, au seul niveau des structures textuelles de surface¹³⁴ ». Quoi qu'il en soit, le travail analytique de Denis Bertrand, « à défaut d'une description capable de saisir la réalité syntagmatique de la notion, soit le style comme résultat d'un processus interprétatif¹³⁵ », reste prisonnier des composantes paradigmatiques de tout jugement de style.

1.3 Le style et la sémiotique des passions

Même si toute conceptualisation concernant l'univers passionnel du discours ne figurait pas comme telle dans le premier tome du *Dictionnaire*, les réflexions sur les passions faisaient déjà partie des préoccupations des recherches sémiotiques de la fin des années soixante-dix. À ce sujet, Anne Hénault constate, en guise de bref historique, que ce nouveau champ épistémologique, « démarré en sourdine », commençait à se développer par « l'annonce des deux années de séminaire sur les passions et par la publication, dans les tout premiers numéros du *Bulletin*, des thèses lancées alors par Greimas sur ce thème : les passions sont des effets de sens des structures modales (1978-1980)¹³⁶. » Avec *Du sens II*, la voie théorique dès lors entrouverte cherchait à se consolider. Sous l'emprise d'une démarche « franchement

¹³⁴ Denis Bertrand, « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 412.

¹³⁵ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 9.

¹³⁶ Anne Hénault, « Observation de la dimension passionnelle d'un discours impassible », dans Pierre Ouellet (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Limoges-Québec, Presses universitaires de Limoges-Nuit blanche éditeur, 1997, p. 29.

syntagmatique et même, souvent, syntaxique¹³⁷ », Greimas propose d'exploiter les passions-lexèmes afin de « constituer, de façon économique, des modèles de prévisibilité pour des analyses discursives ultérieures¹³⁸ ». Cette voie heuristique privilégiée par la sémiotique prétendait démontrer qu'il existe « une dimension radicalement modale dans le *combiné* passionnel, mieux, [que] la passion est une sorte de *combiné*, de *syntagmatique* dont une partie des éléments sont de type modal¹³⁹ ». En ce sens, tout programme ou parcours discursif, qui part d'une énonciation en tant qu'effet d'énoncé, se présente comme une concaténation d'un *vouloir*, d'un *savoir*, d'un *pouvoir* et d'un *devoir* ; les passions attestent les déploiements de désirs et de volontés, d'obligation et de nécessités, d'intentions et de jugements. L'étude des passions commence ainsi à se développer autour d'une analyse modale perfectionnée : d'un côté, il fallait passer des « modalités du faire » aux « modalités de l'âme » et, de l'autre, des positions modales « mono-thématiques » à des agencements syntaxiques de plusieurs modalités.

Cependant, malgré l'optimisme scientifique grandissant, Francesco Marsciani, dans le second volume du *Dictionnaire*, soulevait certains obstacles à surmonter : « L'introduction en sémiotique de la notion de passion comporte des risques qui viennent de l'utilisation que d'autres disciplines ont fait de ce terme depuis le début de leurs traditions respectives¹⁴⁰ ». Dans cette perspective, le modèle fondateur initial de la sémiotique devait construire un concept de *passion* « à la fois opératoire et

¹³⁷ Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, op. cit., p. 225.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Paolo Fabbri, *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès science publications-Lavoisier, 2008, p. 95.

¹⁴⁰ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2*, op. cit., p. 162.

dérivé [...] fidèle à un souci de cohérence avec l'ensemble de son métalangage et aux besoins internes de développement de la théorie¹⁴¹ ».

Toute passion relève d'une dimension du discours dont le statut n'est pas encore tout à fait clair. Il s'agit là d'une décision importante, à savoir si l'on doit concevoir une *dimension pathémique* à côté, et au même titre, des deux dimensions déjà connues : la *pragmatique* et la *cognitive*. L'on voit bien que cela correspondrait, par substitution, à la place du proprioceptif (thymique) à côté de l'intéroceptif et de l'extéroceptif¹⁴².

L'évolution des débats autour des passions, favorisée par le mouvement collectif de la recherche du groupe sémio-linguistique, permet à la sémiotique d'élargir et d'approfondir son domaine d'investigation. Avec la publication de *Sémiotique des passions* par Greimas et Fontanille¹⁴³ il y a plus de vingt ans, la problématique du passionnel s'intègre définitivement au champ de pertinence théorique. L'ouvrage de Greimas et Fontanille se proposait de la sorte « de construire une sémantique de la dimension passionnelle dans le discours, c'est-à-dire de considérer la passion non pas en ce qu'elle affecte l'être effectif des sujets *réels*, mais en tant qu'effet de sens inscrit et codifié dans la langue¹⁴⁴ ». Au sein de la sémiotique générale, dite du *discontinu*, qui privilégiait « la rationalité claire et distincte des représentations de l'action dans le discours¹⁴⁵ », la tentative d'appréhension de la dimension affective, caractérisée par les sentiments, les passions et les émotions, réoriente inévitablement la posture méthodologique de la sémiotique. En d'autres termes, alors que la

¹⁴¹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 162.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*

¹⁴⁴ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 2000, p. 225.

¹⁴⁵ Anne Hénault, « Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille. Sémiotique des passions. *Des états de choses aux états d'âme* », dans *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 12, n° 3, 1992, p. 185.

sémiotique de l'action (les états de choses) avait pour objet le monde discontinu (l'articulation, la discrétisation, la catégorisation), la sémiotique de la passion (les états d'âme) impliquait la prise en compte de la signification selon l'espace du continu. Ainsi, « ce qui à l'origine a été élaboré *comme* une théorie de l'action, attribuant à des sujets une capacité d'agir et d'évaluer l'action, s'est progressivement transformé en une théorie qui considère des sujets cognitifs agissants, dotés d'un caractère *et* d'un tempérament¹⁴⁶ ».

Cependant l'analyse des « états d'âme » se trouvait encore fortement soumise à la théorisation du plan de la « syntaxe intermodale » inaugurée par *Du sens II*. On ne pouvait parler des passions en termes de modalités que si elles portaient sur l'« identité » des actants-sujets (définie en tant que relation jonctive de l'actant et de l'objet) et si cette identité se concevait comme un syntagme modal profond. Dans ce cadre, « la modalisation de l'état du sujet – et c'est *de* cela qu'il s'agit lorsqu'on veut parler des passions – n'est concevable qu'en passant par celle de l'objet, qui, devenant une valeur, s'impose au sujet¹⁴⁷ ». De toute évidence, Greimas et Fontanille, ne tombant pas dans ce travers du dogmatisme modal, savaient que la simple appréhension logique ne suffisait pas pour approcher les passions d'un point de vue sémiotique puisqu'il fallait encore s'occuper de l'« excédent modal » qu'elles représentaient. Afin d'expliquer les *tensions*, les *degrés* et les *fluctuations* qui affectent l'enchaînement et le déploiement des phénomènes passionnels, la sémiotique devait encore toucher aux problématiques liées notamment à la *sensibilisation* et à la *moralisation*. Pour ce faire, elle se tourne vers l'articulation du « caractère » et du « tempérament » des sujets agissants, cognitifs et sensibles par l'entremise d'un nombre limité de concepts minimaux empruntés à la linguistique.

¹⁴⁶ Paolo Fabbri et Paul Perron, « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle. A. J. Greimas et J. Fontanille : *La Sémiotique des passions* », dans *Protée*, vol. 21, n° 2, 1993, p. 8.

¹⁴⁷ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 26.

Ces concepts, telles les « aspectualités » (représentant la temporalité en tant que procès) et les modalités (définissant le sujet manipulant et sanctionnant), se profilaient comme des « primitifs » utiles pour la description des passions. Ceci rejoint les paroles de Paolo Fabbri :

Liée à la temporalité il y a ensuite la composante aspectuelle, concernant le procès selon lequel s'est développée la passion vue par un observateur. L'aspect est une catégorie linguistique qui pose des questions centrales comme celles de la durativité, de l'inchoativité ou de la terminativité¹⁴⁸.

Les traits aspectuels, qui sensibilisent la modalité et la régissent en lui attribuant des valeurs variables, autorisent en quelque sorte à la sémiotique d'aborder l'intensité passionnelle et de distinguer par exemple « la frustration de la rage, la satisfaction de la jubilation, la déception de l'amertume, etc.¹⁴⁹ ». Mais, selon Greimas et Fontanille, à l'aspectualisation s'associe encore une évaluation axiologique, une grille de moralisation qui rend la passion nommable et en assure d'une certaine manière la clôture. À cet égard, la configuration passionnelle se trouve insérée dans l'espace communautaire qui non seulement la sanctionne et la juge en « mal » et en « bien » (péjoration/mélioration), non seulement l'évalue qualitativement et quantitativement (entre la mesure et l'excès), mais plus profondément la sélectionne comme telle.

De plus, ces nouvelles avancées de *Sémiotique des passions*, recouvrant trois sphères d'intérêt, soit l'épistémologie, la théorie et la pratique, amènent Greimas et Fontanille à se pencher sur un palier de « pressentiment », celui des « préconditions de la signification » où se trouvent liés le sujet pour le monde et le monde pour le sujet¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Paolo Fabbri, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 165.

¹⁵⁰ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 25.

L'ouverture sur le pathémique implique ainsi l'examen d'un « horizon ontique », traversé de « tensivité phorique ». Cet horizon comprend dès lors les concepts de base de *tensivité* (notion d'attraction universelle) et de *phorie* (élément régisseur de la tension), tous les deux capables de *simuler* les préconditions nécessaires à la manifestation de la signification. *Tensivité* et *phorie* se fusionnent en tant que *tensivité phorique* et conditionnent la façon dont le sujet et le monde commencent à émerger. Un tel mode d'émergence s'accompagne donc de l'enchevêtrement processuel et de l'intensité variable, articulés à la fois par les *modalisations*, c'est-à-dire l'organisation du thymique en modalités et par les *modulations* passionnelles, les ondulations dans le déploiement du discours. Cet espace hypothétique d'inscription existentielle « présuppose un fondement phénoménologique au sens » et il « renvoie à la proprioceptivité, où le processus de la signification résulte de la médiation du monde par le corps (le sentir)¹⁵¹ ». Avec cette direction d'analyse, la sémiotique affronte un espace « antérieur en quelque sorte à celui de la différenciation¹⁵² », où il n'y a pas encore de « positions actantielles » définies, mais des « presque-sujets et des presque-objets¹⁵³ ». Dans cette même perspective, Cécilia Wiktorowicz ajoute que

[...] la scission de la masse phorique produisant un « presque-sujet » et une « ombre de valeur », tous deux pris dans un flux tensif d'attraction-répulsion, s'accompagne d'une « sensibilisation » capable d'investir les diverses strates de saisie sémiotique¹⁵⁴.

¹⁵¹ Cécilia Wiktorowicz, « Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* », dans *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, 1993, p. 153.

¹⁵² Andrée Mercier, « La sémiotique en quête de nouveaux horizons », *op. cit.*, p. 594.

¹⁵³ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁴ Cécilia Wiktorowicz, « Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* », *op. cit.*, p. 153.

C'est dans ce contexte particulier, que la notion de « style sémiotique » se voit attribuer une position théorique au sein du métalangage de l'École de Paris. Ainsi, la configuration passionnelle comprend un principe régissant qui se manifeste sous une forme aspectuelle profonde et renvoie, au niveau des modulations tensives, à un style sémiotique spécifique¹⁵⁵ :

Saisir les effets de sens globalement comme une « senteur » des dispositifs sémio-narratifs mis en discours, c'est reconnaître d'une certaine manière que les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets (ou du sujet), mais des propriétés du discours tout entier, et qu'elles émanent des structures discursives par l'effet d'un « style sémiotique » qui peut se projeter soit sur les sujets, soit sur les objets, soit sur leur jonction¹⁵⁶.

Ancrés dans ce cadre de recherche du projet greimassien, les styles sémiotiques résultent de la modulation du continu, des fluctuations tensives de l'être, ou encore, comme le dit Andrée Mercier, de « ce qui, dans le discours et, plus particulièrement, dans le sujet, relève davantage de la fluidité, de la tension et de l'indistinction (tout ce qui est attaché à la représentation de l'affectivité et aux passions des sujets [...])¹⁵⁷ ». La dimension passionnelle apparaît donc comme une sorte de *profil intonatif* du contenu modal, où s'inscrivent les variations d'intensité des affects et des émotions grâce à la convocation simultanée de grandeurs discrètes et catégorielles (les modalités) et de grandeurs continues et articulées dans un espace tensif (les modulations). Voilà pourquoi l'agencement modal de l'être, soumis aux grandeurs de type tensif et aspectuel, renvoie « toujours à différents styles sémiotiques, à différents styles de saisies de la scission phorique¹⁵⁸ ». En effet, la dynamique interne propre

¹⁵⁵ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁷ Andrée Mercier, « La sémiotique en quête de nouveaux horizons », *op. cit.*, p. 594.

¹⁵⁸ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 81.

aux dispositions passionnelles obéit à un principe d'orientation tensive qui homogénéise en quelque sorte le devenir du sujet.

Suivant ce point de vue, Jacques Fontanille considère le style sémiotique comme un « ensemble des traits aspectuels et tensifs qui accompagnent les modalités dans les dispositifs figés, pour peu que ces traits soient récurrents et caractéristiques d'une passion-effet de sens [...] »¹⁵⁹. Cette conception révèle ainsi l'existence d'une « modulation cohérente » appliquée au processus passionnel et identifiable, tout au long du parcours du sujet, sous la forme de phénomènes rythmiques, aspectuels et quantitatifs : « c'est ainsi qu'on reconnaît le dépressif à son ralentissement, ou l'anxieux à son agitation; de même, la prodigalité se manifeste par l'accélération des dépenses, et la jalousie, par l'agitation inquiète de celui qui en souffre »¹⁶⁰. La prise en compte de ces modulations rattache ainsi le style sémiotique à la reconnaissance des formes dominantes de la tensivité, à la manifestation d'un « caractère de permanence », d'invariabilité qui, stabilisée sous la figure d'une « marque », d'une « trace », voire d'un *symptôme*, représente le versant sensible de l'image d'un sujet énonciateur. Plus généralement, le style sémiotique, dans la confluence de la modulation cohérente d'un idiolecte passionnel, participe à la configuration du « mythe personnel »¹⁶¹ d'un écrivain. L'organisation de ces simulacres existentiels, modalisée d'ailleurs par la potentialisation, s'interprète, par exemple, comme « un tempérament (chez Stendhal ou chez Proust), comme un destin (chez Racine) ou même comme le surgissement du chaos vital (chez Shakespeare) »¹⁶². Cette conception de style, déterminée par son aspect homogénéisateur, assure en quelque

¹⁵⁹ Jacques Fontanille, « Le tournant modal en sémiotique », dans *Organon*, vol. 9, n° 23, 1995, p. 187.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶² *Ibid.*, p. 269-270.

sorte la constance d'un ensemble de traits et de formes. À ce sujet, Greimas et Fontanille constatent que les styles sémiotiques et les styles aspectuels, responsables de manifester les charges modales en discours, procurent à la visée du sujet tensif des formes relativement stables et susceptibles de perdurer malgré les aléas modaux¹⁶³.

Or, cette idée de « style », intégrée à une théorie plus développée du sujet et de la *praxis énonciative*, se détache de la série d'oppositions sémantiques élémentaires pour se situer, comme le souligne Andrée Mercier, à la frontière de la « catégorisation sémiotique » :

En situant le style sémiotique au niveau des préconditions du sens, le style n'apparaît pas, par ailleurs, comme un phénomène de surface relevant essentiellement de la mise en discours (tel que le présentent au fond la rhétorique, pour qui le choix du style *suit* celui des arguments, et la stylistique, pour qui le fait de style *vient s'ajouter* au contenu notionnel), mais bien comme un mode d'accession à la signification préalable (et participant) à la mise en discours elle-même et aux différents matériaux langagiers susceptibles de le manifester (linguistique, plastique, etc.) : une position capable, en somme, de rencontrer les enjeux d'une véritable stylistique générale, autonome par rapport au plan de l'expression¹⁶⁴.

Ainsi placé au niveau des préconditions du sens, le style reste fortement lié à une manière d'être fondamentale qui traverse *tous les paliers du discours* (tant le contenu que l'expression) de même que les différents modes d'existence de la signification¹⁶⁵. Cette conception renvoie le « style sémiotique » à deux aspects de la *praxis énonciative*, soit à la *convocation* par le sujet de l'énonciation de formes stabilisées

¹⁶³ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 320.

¹⁶⁴ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁵ *Ibid.*

en usage, soit à la *recatégorisation* éventuelle des formes sociolectales sur un mode plus ou moins polémique.

Quant à la convocation, elle concerne un ensemble de procédures censées traduire dans le discours « les grandeurs manifestables du niveau épistémologique ou du niveau sémio-narratif; ces grandeurs sont continues pour ce qui concerne la tensivité phorique et discontinues pour ce qui concerne le sémio-narratif¹⁶⁶ ». Par ailleurs, ces procédures engagent un mode particulier d'accès à la signification, c'est-à-dire une manière d'être et de faire advenir le sens, mais une manière essentiellement aspectuelle, d'où, par exemple, un style « clôturant » qui tendrait à suspendre le devenir du sujet ou un style « ouvrant » qui tendrait plutôt à le déployer. Cela revient à dire que, du point de vue des modulations du devenir, les choix aspectuels, définissant un certain mode d'accès à la signification pour le sujet, manifestent des styles sémiotiques : « l'agitation de l'inquiet, l'hésitation du velléitaire, le style fonceur du volontaire sont autant de manifestations aspectuelles de la manière dont la signification et la valeur adviennent dans différents types de discours ou pour chacun des sujets ainsi caractérisés¹⁶⁷ ». Dans ce cas, le sujet « ne préexiste pas au discours. Sujet en construction continue, il se constitue et se définit comme un effet de ses *convocations*¹⁶⁸ ». La mise en discours, en tant qu'effectuation même de ces convocations, exploite à la fois des « produits du discours (les modulations protensives et les dispositifs pathémiques) et des produits de l'usage, soit les

¹⁶⁶ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁸ Denis Bertrand, « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », dans *Protée*, vol. 21, n° 1, 1993, p. 29.

primitifs, issus des taxinomies connotatives spécifiques aux aires culturelles¹⁶⁹ ».

Denis Bertrand met de l'avant cette question :

Elle [*la convocation*] permet, au fond, de ramener le sujet, présenté souvent comme s'il était libre de cette attache, dans les contraintes de la catégorisation sémantique; et, inversement, d'indiquer que ces catégorisations ne sauraient être décrites en dehors d'un sujet qui se signale à travers elle en les assumant. La convocation, alors, apparaît bien comme une « énonciation », au sens hjelmslévien, celle qui est contractée entre la hiérarchie linguistique (schéma, ou système) et les produits d'une hiérarchie extra-linguistique (la praxis culturelle qui détermine l'usage)¹⁷⁰.

L'usage, en tant que réalisation et manifestation effective du schéma d'un univers sémantique¹⁷¹, fige les styles sémiotiques permettant leur convocation lors de la mise en discours.

En convoquant les dispositifs stéréotypés en discours, on y convoque aussi ces codifications de dispositions et, par conséquent, des formes figées de la modulation tensive. Les styles sémiotiques résulteraient, dans cette perspective, de modulations tensives stéréotypées, saisies et figées par l'usage en même temps que les dispositifs modaux sélectionnés pour les taxinomies passionnelles¹⁷².

La relation entre *convocation* et *styles sémiotiques* révèle encore que ces derniers n'apparaissent dans les modulations tensives que par l'intermédiaire de l'usage. De ce point de vue, le sujet, ne pouvant exister sans ces opérations de convocation pour lui

¹⁶⁹ Cécilia Wiktorowicz, « Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* », *op. cit.*, p. 154.

¹⁷⁰ Denis Bertrand, « L'impersonnel de l'énonciation », *op. cit.*, 1993, p. 29.

¹⁷¹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1*, *op. cit.*, p. 412.

¹⁷² Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 82.

constituantes¹⁷³, se singularise par la gestion des formes stabilisées. Mais la spécificité de « l'acte de convoquer » interpelle directement les fondements de la conception d'« originalité », telle qu'évoquée par Greimas et Fontanille dans *Sémiotique des passions*. Les modes d'existence d'un *faire original* résident alors dans le processus de « recatégorisation » dont le pouvoir créateur se nourrit de la négociation¹⁷⁴ entre le sociolecte et l'idiolecte. Ainsi, pour Andrée Mercier, le style sémiotique

[...] n'apparaît donc pas seulement lié de façon privilégiée à la liberté et à la spécificité d'un sujet énonciateur fortement singularisé, mais aussi aux contraintes de l'usage et des stéréotypes que doit assumer le sujet et à travers lesquelles il trouve aussi à se signaler¹⁷⁵.

Sur ces bases, la *vertu créative* ouverte par la « recatégorisation » implique une mise en corrélation des configurations individuelles (l'expression de la liberté individuelle) et collectives (la manifestation de schémas collectifs). Greimas et Fontanille citent, comme cas de figure, la « recatégorisation » de la modalité du *vouloir* qui, « dans le sociolecte, engendre la quête, donne sens aux projets de vie, parce qu'elle permet d'assumer les valeurs », mais qui, dans l'idiolecte, peut désorganiser le faire humain et ne susciter « que des passions bestiales, brutales ou délétères »¹⁷⁶. Ce principe touche sans doute, outre à la spécificité d'un idiolecte, à une réorganisation toute entière des formes du contenu ou, comme le dit Merleau-Ponty, à une « déformation

¹⁷³ Frances Fortier, « Le stylème énonciatif », dans *Protée*, vol. 23, n° 2, 1995, p. 78.

¹⁷⁴ Dans cette perspective, il y a une subtile dialectique entre les formes collectives de la parole et la part la plus singulière de la locution qui, dans une négociation constante, par « l'effet de l'usage (sociolectal ou idiolectal) », fige et stéréotype les dispositifs modaux.

¹⁷⁵ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁶ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 102.

cohérente¹⁷⁷ » créatrice de signification. C'est ainsi que l'écrivain élabore des mondes et de nouveaux modes de relations entre les *êtres* par des *remodulations* du flux sensible, par des *décentrement*s artistiques qui contrastent avec les « normes habituelles ». Alors le sens surgit comme une déformation, comme un écart imprévisible par rapport à la perception neutre aux données sensibles. S'appropriant la définition de Merleau-Ponty, Jacques Fontanille décrit le style, du point de vue sémiotique, comme « une déformation cohérente du discours, reconnaissable dans l'ensemble des comportements signifiants, c'est-à-dire caractéristique du faire sémiotique d'un sujet donné [...] »¹⁷⁸. Pour revenir à la recatégorisation, elle repose, dans les structures superficielles, sur un changement d'isotopie et, dans les structures plus profondes, sur un remaniement du dispositif modal et, éventuellement, sur de nouvelles modalisations tensives. Les formes pathémiques, selon Greimas et Fontanille, « sont réorganisées de telle sorte que l'ensemble de l'univers passionnel subit alors une déformation cohérente¹⁷⁹ ».

On remarque clairement que Greimas et Fontanille ne cherchent pas à décrire, d'après une appréhension englobante et unifiée, les spécificités expressives du « style » des objets sémiotiques. Au contraire, les auteurs de *Sémiotique des passions*, loin de prolonger les réflexions amorcées par Denis Bertrand dans le deuxième tome du *Dictionnaire*, s'intéressent pour leur part au développement d'un concept descriptif capable de caractériser l'équipement modal d'un sujet au sein d'un type passionnel spécifique. Cependant, comme le souligne Andrée Mercier, « en dépit du fait que

¹⁷⁷ Terme que Merleau-Ponty emprunte à André Malraux (Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 55). La problématique autour de la notion de « déformation cohérente » en sémiotique a déjà été abordée dans la première section de ce chapitre.

¹⁷⁸ Jacques Fontanille, « Le cynisme. Du sensible au risible », dans *Humoresques : l'humour européen*, n° 9, 1993, p. 19.

¹⁷⁹ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 102.

l'emprunt du terme style repose sur la négation du contenu traditionnellement attaché au lexème et se présente comme un concept nouveau et autonome, il semble bien, en effet, qu'indirectement, la sémiotique table sur un tel héritage et propose même d'y répondre¹⁸⁰ ». Autrement dit, sans jamais revendiquer par la notion de « style sémiotique » une approche générale des phénomènes stylistiques, tels que privilégiés par la stylistique traditionnelle, Greimas et Fontanille installent tout de même la notion dans le parcours génératif de la signification.

1.4 La tensivité et le style

La « sémiotique tensive » représente depuis la seconde moitié des années 1990 un important programme théorique développé par l'École de Paris. Selon cette approche, le *sens* s'organise à partir de l'interaction graduelle établie entre des forces intensives et des formes extensives. La sémiotique tensive exploite ainsi des modèles complexes afin de structurer une grammaire du sensible et de montrer les liaisons entre l'intelligible et le sensible, l'intensité et l'étendue. L'emploi d'un « schéma tensif » constitue dès lors un outil opératoire pour la sémiotique dans la mesure où il explique comment chaque texte développe des zones spatiales externes et internes orientant le discours vers une plus grande intensité (le sensible) ou vers une plus grande extensité (l'intelligible). Concrètement, le schéma tensif crée un repère associant en ordonnée un gradient d'intensité et en abscisse un gradient d'étendue (ou d'extensité) : leur corrélation directe (plus...plus) ou inverse (plus...moins) se traduit par deux courbes sur lesquelles s'inscrivent les valeurs. Le sensible, l'affect, la force, l'énergie relèvent par exemple de l'intensité, alors que l'intelligible, le nombre, le déploiement spatial

¹⁸⁰ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 10.

ou temporel, les morphologies quantitatives sont des manifestations de l'étendue. Plus précisément, alors que les forces de l'intensité contrôlent l'intervalle directeur [fort vs faible] et engagent des variations de rythme (célérité ou morosité) ou d'accent (tonique ou atone), les formes de l'extensité contrôlent l'intervalle directeur [concentré vs diffus] et engagent, à leur tour, des variations temporelles (brévité ou étendue) ou spatiales (occlusion et ouverture). Dans cette perspective, si le sujet privilégie une perception concentrée du monde environnant, l'intensité du sentir augmentera par rapport à la diminution de l'extension de ce qu'il perçoit comme diffus et nombreux. Cela revient à dire que les impressions et les perceptions s'organisent dans le champ sensible et, de leur réglage progressif en intensité et en étendue, émerge leur signification pour le sujet. Comme l'explique Jacques Fontanille :

Les contenus manipulés dans le discours n'obéiront alors pas seulement à des relations logiques de contrariété et de contradiction entre eux, mais se verront aussi attribuer un degré de présence plus ou moins fort par rapport à l'instance de discours; on pourra alors parler de l'intensité et de l'étendue de cette présence, mais aussi, plus généralement du mode d'existence (virtuel, actuel, potentiel, réel) de ces contenus pour le sujet qui est le centre du discours, et auquel ils procurent un "sentiment d'existence" plus ou moins fort ou plus moins net¹⁸¹.

Pierre Ouellet reconnaît lui aussi l'importance de l'espace tensif¹⁸² parce que, tout d'abord, cet espace se caractérise par l'intentionnalité phénoménologique, par un *tendre vers* qui renvoie à l'expérience perceptive, au mouvement de visée tel que décrit par la phénoménologie (cet acte qui vise l'objet, que ce soit par l'imagination,

¹⁸¹ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 10.

¹⁸² Niveau de description à la base du parcours génératif qui permet le passage de la masse thymique et pulsionnelle indifférenciée/continue à l'ordre symbolique discontinu et (eu/dys)phorique.

la perception, le désir, le souhait, la volonté, etc.)¹⁸³. Ensuite, le tensif inscrit le « sujet dans un champ de forces différencié qu'il transforme par sa seule présence en un champ de vision multiorienté », ce qui « l'oblige à prendre *position* au sein de ces différences, à se situer dans l'espace gradué des valeurs [...] et à choisir une *orientation* qui privilégie soit une valeur *x*, à l'exclusion de sa valeur opposée *y* (par une opération de *tri*), soit un dosage de *x* et de *y* (par une opération de mixage ou de mélange)¹⁸⁴ ».

De toute évidence, la notion de style côtoie, au sein de ce courant de recherche, bon nombre de catégories et de dimensions mises de l'avant par la sémiotique tensive, telles l'intensité, l'extensité, l'aspect, l'affect, le rythme, le *tempo*, entre autres. Dans les travaux de Claude Zilberberg, cette notion se voit attribuer une certaine importance analytique. En proposant une relecture de l'ouvrage d'Heinrich Wölfflin *Renaissance et baroque*¹⁸⁵, Zilberberg publie l'essai intitulé *Présence de Wölfflin*¹⁸⁶ où il prétend *narrativiser* ou encore, de façon plus générale, *sémiotiser*, à l'aide des critères tant analytiques qu'explicatifs, les catégories esthétiques du « classique » et du « baroque ». L'auteur, à l'instar de Greimas et Fontanille dans *Sémiotique des passions*, ne développe pas une véritable théorie du style, mais s'approprie un ensemble des conceptions mises en lumière par Wölfflin afin de leur attribuer des définitions sémiotiques, à savoir : des catégories tensives à certaines données plastiques. Les paroles de Jacques Fontanille, qui composent l'avant-propos de

¹⁸³ Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive. Les gradients du sens », dans *Nouveaux actes sémiotiques. Valence/valeur*, n° 46-47, 1996, p. 5.

¹⁸⁴ Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive », *op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁵ Comme le souligne Claude Zilberberg, son étude concerne fondamentalement l'ouvrage de Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, trad. Guy Ballangé, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1989, 348 p.

¹⁸⁶ Claude Zilberberg, « Présence de Wölfflin », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 23-24, 1992, 110 p.

Présence de Wölfflin, affichent fermement cette position théorique privilégiée par Zilberberg : l'auteur déploie « méthodiquement l'ensemble des catégories qui permettent de conjuguer la passion, la perception, la valeur et le tempo¹⁸⁷ ». Dans cette perspective, Zilberberg, suivant la tradition des pratiques généralistes de la sémiotique, met en évidence le rôle des régimes d'intensité, plus particulièrement du *tempo*, aussi bien à propos de la lumière et de l'ombre que de la profondeur et des passions esthétiques. Ainsi, pour ce sémioticien, sous les dépendances de la profondeur et de l'affect, le *style* classique se manifeste sur le mode de la « distance » et le *style* baroque sur celui de la « présence » :

Il nous incombe maintenant de montrer que les tensions formelles et les tensions affectives sont les unes et les autres dans la dépendance de la profondeur, c'est-à-dire que les discontinuités repérables dans le jeu des formes sont isomorphes des discontinuités affectives. À ce seul point de vue, nous adoptons l'hypothèse selon laquelle le style classique fait choix de la distance et le style baroque de la présence – et chaque fois sous les deux espèces : egophorique et exophorique¹⁸⁸.

Affect et profondeur sont par conséquent déterminés par le *tempo*, « dimension figurale constituante qui [...] paraît présider aux destinées de la signification »¹⁸⁹. Manifesté sous les formes des « continuités, des ruptures et des écarts, des itérations, des suspensions et des rythmes¹⁹⁰ », le *tempo* fonde ainsi, par ses variations graduelles, un des caractères régissant la processualité de l'objet sémiotique. Le travail de description de Zilberberg s'appuie sur une activité modélisatrice dont le souci principal consiste non seulement à dégager certaines configurations systématiques et relationnelles des objets picturaux, mais aussi à problématiser le

¹⁸⁷ Jacques Fontanille, « Avant-propos », dans Claude Zilberberg, *Présence de Wölfflin*, *op. cit.*, p. I.

¹⁸⁸ Claude Zilberberg, « Présence de Wölfflin », *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹⁰ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2*, *op. cit.*, p. 213-214.

style comme système structurel d'interaction perceptuelle. Par conséquent, l'auteur, obéissant aux contraintes posées par l'exigence de scientificité sémiotique, ne dessine autre chose qu'une analyse méthodique de la *forme* qui sous-tend les catégories constitutives des styles baroque et classique. Toutefois, quelques points méritent un regard plus approfondi. Tout d'abord, j'aimerais reprendre ici la réflexion suivante : « Le style est pour Wölfflin un complexe formel et affectif, mais ce qui est en question ce ne sont ni la forme ni l'affect considérés en eux-mêmes, mais le **et** qui les conjoint¹⁹¹ ». Dans ces termes, l'affectivité, considérée comme une dimension inhérente à la forme, revendique la raison sémiotique dans son acception dualiste. Zilberberg parle alors d'une correspondance entre, d'un côté, « forme classique » et sentiment d'« aise » ou de « sérénité » et, de l'autre, entre « forme baroque » et sentiment de « malaise » ou d'« inquiétude »¹⁹². Cette corrélation forme/affect, constitutive de ces deux macro-systèmes esthétiques, amène le sémioticien à concevoir le style comme « quelque chose qui, dans le fonctionnement langagier du texte, se reconnaît ou se ressent » selon un déploiement « dans deux directions : dans la forme langagière du texte et dans la sensibilité du lecteur¹⁹³ ». Ces paroles d'Andrée Mercier suggèrent sans doute que le mouvement de reconnaissance du style s'allie à une « approche perceptive du phénomène, qui consisterait à dégager et à traiter les qualités sensibles du discours en multiples perceptions susceptibles de conduire à l'énoncé ou à l'effet de style¹⁹⁴ ». La dimension affective des formes, à côté de la dimension cognitive, sollicite également le paramètre du perceptif et la sémiotique de l'esthésie elle-même.

¹⁹¹ Claude Zilberberg, « Présence de Wölfflin », *op. cit.*, p. 25.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Andrée Mercier, « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », *op. cit.*, p. 591.

¹⁹⁴ *Ibid.*

Si, dans *Présence de Wölfflin*, Zilberberg semble survoler les questions sur le style, en se limitant à dresser les « traits caractéristiques pertinents » du classique et du baroque, dans *Éléments de grammaire tensive*¹⁹⁵, l'auteur s'efforce d'attribuer une nouvelle dimension à cette notion. D'entrée de jeu, il commente la définition du style donnée par *Le Micro-Robert* :

Dans les termes de la définition du style par le Micro-Robert l'évidence d'un style s'impose quand l'*efficacité*¹⁹⁶ devient transitive et actualise la beauté : le style devient une valeur superlative dans la mesure où les valences intensives ont bien « touché », c'est-à-dire... pénétré l'énonciataire¹⁹⁷.

Évoquant une stylistique des effets dont les analyses cherchent à montrer combien l'énonciataire se laisse « toucher » et « pénétrer » par la puissance du style, Zilberberg exprime dans cet extrait toute la puissance du caractère euphorisant d'une écriture fondée sur la « beauté ». De cette manière, le « grand écrivain », en « quête d'accent¹⁹⁸ », « vient à bout de la platitude prochaine et parvient à hausser son style jusqu'à l'éclat, terme suprême sur la dimension de l'intensité¹⁹⁹ ». Je constate ici une allusion à la théorie de l'écart qui, selon Jean-Marie Schaeffer, impose « l'idée que le

¹⁹⁵ Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, 246 p.

¹⁹⁶ Il est pertinent de noter que le *tempo* est encore associé à une fonction qui rend compte de l'entrée des grandeurs dans le champ de présence, ce que Zilberberg appelle le « mode sémiotique ». L'auteur reconnaît dans le *mode de l'efficience* un principe fondateur du style, conçu comme la manière en vertu de laquelle une grandeur s'installe dans ce champ. Le *mode de l'efficience* est déterminé par l'alternance posée entre le survenir, c'est-à-dire en pénétrant comme par effraction dans le champ de présence du sujet, et le parvenir, c'est-à-dire selon la progressivité et la patience pour le sujet. En effet, le survenir et le parvenir diffèrent d'abord par leur tempo : « *vif et subit* » dans le cas du survenir, ralenti dans le cas du parvenir (*Ibid.*, p. 222).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 15

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

style est un fait textuel discontinu, voire rare [...] : c'est ainsi que la présence de propriétés stylistiques devient un signe d'art (au sens évaluatif du terme) et que la notion de style se transforme en un terme laudateur²⁰⁰ ». Dans cette perspective, la « valeur superlative », qui « enveloppe » le discours, l'individualise et le spécifie, se rallierait du côté d'une évaluation axiologique déterminée par la *beauté*. En plus, le terme « superlatif », dont parle Zilberberg, renvoie non seulement à l'expression du « degré supérieur d'une qualité, défini absolument ou par rapport à un ensemble²⁰¹ », mais aussi à l'idée qu'un texte a plus de style qu'un autre²⁰², ce qui renvoie en quelque sorte à la catégorisation des *genera dicendi* (bas, moyen et élevé) de l'ancienne rhétorique²⁰³.

Toutefois, même si les recherches de Zilberberg dévoilent un certain soubassement rhétorique conféré aux réalisations stylistiques, l'auteur s'intéresse fondamentalement à la théorisation de la tensivité dans le cadre formel de la sémiotique greimassienne. La notion de style vient ainsi se greffer au travail de conceptualisation du sens qui, dès lors, résulte de l'interaction graduelle entre les forces intensives et les formes extensives, à partir des champs de perception. Dans ce cadre théorique, le style²⁰⁴

²⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *op. cit.*, p. 16.

²⁰¹ Paul Robert, *op. cit.*, p. 1887.

²⁰² Gérard Genette affirmait déjà qu'il « n'y a donc pas le discours plus le style, il n'y a pas plus de discours sans style que de style sans discours : le style est l'aspect du discours, quel qu'il soit, et l'absence d'aspect est une notion manifestement vide de sens » (Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 207).

²⁰³ On ne doit pas oublier que la différenciation de ces styles ne se faisait pas que sur la base d'une appréciation esthétique, mais aussi en relation avec un calcul pragmatique : selon les situations et les types d'auditoires, il convenait de choisir le style le plus approprié. Ainsi, le style simple pouvait s'avérer, dans certaines circonstances, plus efficace que le style élevé.

²⁰⁴ En plus, l'auteur cite dans son ouvrage *Éléments de grammaire tensive* une conception très générale de Merleau-Ponty pour légitimer sa définition de style : « le style est ce qui rend possible toute signification » (Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 81).

s'associe aux catégories tensives régissantes de la signification : « Ajoutons du point de vue terminologique, que le rabattement d'une direction tensive donnée sur une étendue ouverte définit un **style** tensif conduisant et contrôlant le train discursif des significations locales²⁰⁵ ». L'auteur illustre ainsi l'existence des *styles* conçus comme des systèmes, des profils, des schémas directement calculables à partir du changement de l'équilibre et de la direction de la corrélation entre l'intensité et l'extensité. Dans ce contexte, un style tensif prend forme à partir d'une combinaison de grandeurs qui, suivant la prééminence de l'amplitude, de la vitesse et de la durée des devenir, génère une multitude de modulations : ascendante, descendante, intensive, détensive, implicative, concessive, etc. Ces modulations variables montrent comment la dynamique sémantique du texte s'engendre conformément à une orientation (augmentation ou diminution de l'intensité) et à certains traits oppositionnels (tonicité vs atonie et rapidité vs lenteur). En effet, la force de la valeur *combinatoire*, qui se dégage des agencements des schémas sémiotiques, amène Zilberberg et Fontanille à postuler dans *Tension et signification* que le style « est (i) une corrélation de corrélations, susceptible de rendre sensible la cohérence d'un ensemble de "procédés", et (ii) une motivation iconique et esthétique de l'intentionnalité sous-jacente à cet ensemble de "procédés"²⁰⁶ ». Esthétique et corrélation entre grandeurs et modulations fondent alors les bases d'une pensée sur le style en sémiotique tensive.

De façon générale, cette approche de Zilberberg fait écho à ce que Denis Bertrand circonscrivait comme une « composante aspectuelle²⁰⁷ » du style dans la mesure où la tensivité commande les valeurs différentielles du rythme, de la scansion et de la

²⁰⁵ Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, op. cit., p. 15.

²⁰⁶ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 1999, p. 166.

²⁰⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2*, op. cit., p. 214.

pulsation. Le style s'érige en qualité rythmique²⁰⁸, pouvant révéler, d'après Éric Landowski, « la *fluidité* ou au contraire la *brusquerie* d'une énonciation, sa *douceur* ou sa *dureté*, sa *légèreté* ou son *insistance*, et finalement l'*aisance* ou la *gêne* [...]»²⁰⁹. Or, ces qualités se rapportent davantage à « l'ensemble des exposants caractéristiques d'une passion : profil tensif, tempo, rythme et aspectualité²¹⁰ ». La prise en compte de ces caractéristiques suffit à identifier l'identité tensive des sujets dont la phraséologie quotidienne donne les représentations les plus diverses : style « soupe au lait », style « long à la détente », l'« esprit de l'escalier », etc.²¹¹

D'après ces réflexions, on est en mesure de constater que Claude Zilberberg n'abandonne pas les ambitions structuralistes de la sémiotique pour analyser l'association des grandeurs hétérogènes et graduelles qui président à l'émergence de la signification. La notion de style se soumet, de ce point de vue, à un travail théorique qui circonscrit, de manière systématique, l'organisation récurrente de modulations et de gradations, identifiables sous la forme des phénomènes rythmiques, aspectuels et tensifs. En somme, Zilberberg met l'accent sur une conception d'usage constant et stéréotypé au sens explicite de schématisation discursive. Dans ce contexte théorique, toutes les spécifications entourant le style se limitent aux modes d'existence du schéma tensif et à la représentation de ses propriétés essentielles.

²⁰⁸ Dans ce cas, le style pourrait être rapproché des notions de voix, de tonalité et de tonicité qui participent fondamentalement à l'élaboration du discours.

²⁰⁹ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 175.

²¹⁰ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, op. cit., p. 232.

²¹¹ *Ibid.*

1.5 Style, sémiotique et littérature

Dans *Sémiotique et littérature*, Jacques Fontanille présente une démarche méthodologique claire : aborder un groupe de notions, élaborées dans le champ littéraire, afin de poser des questions de nature sémiotique et de mettre en œuvre des analyses concrètes pour en montrer la valeur opératoire²¹². Ce dernier s'efforce donc de proposer un point de vue sémiotique sur les grandes problématiques suivantes : la *cohérence*, le *point de vue*, l'*affectivité*, l'*intertextualité*, les *figures de rhétorique*, le *genre*, le *style* et la *perception*. Certaines de ces notions et, plus particulièrement, celle de style, ont souvent été qualifiées, comme le rappelle Jacques Fontanille, de « préthéoriques » et écartées par conséquent du champ des études sémiotiques²¹³. Dans l'esprit de raviver une réflexion stylistique au sein de l'École de Paris, l'auteur propose une nouvelle orientation fondée sur la perspective du discours en acte : il définit alors le style « comme une identité en construction, pour une instance de discours en devenir dans les actes d'énonciation²¹⁴ ».

Jacques Fontanille, refusant les pensées traditionnelles qui essaient de saisir le style soit du point de vue de la *reconnaissance*, soit du point de vue de la *production*, affirme qu'on ne doit pas chercher le principe d'un côté ou de l'autre, mais dans la relation processuelle entre les deux : « Le style prend forme dans l'interaction entre la production et l'interprétation; la production conduit du discours au texte; l'interprétation conduit du texte au discours : nous appellerons désormais *praxis* cette

²¹² Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 13.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 191.

interaction de deux points de vue²¹⁵ ». S'appuyant sur les principes théoriques de la sémiotique tensive, Fontanille s'approprie le « schéma tensif » pour démontrer comment la *praxis*, à l'égard du style, joue sur le registre de l'intensité et sur celui de l'étendue. L'intensité, selon ce sémioticien, confère aux traits stylistiques la *vivacité*, l'*éclat* et le *contraste* qui déterminent une singularité et, par conséquent, un effet de distinction du contexte ou de la norme. En revanche, l'étendue et la quantité gèrent la *diffusion*, la *multiplication* et la *transformation* de l'*hapax* en schème, du schème en stéréotype²¹⁶.

Ces deux registres sont solidaires l'un de l'autre : les effets inouïs, les stylèmes singuliers sont à la fois sous le régime de l'éclat et sous celui de la rareté; mais si la quantité et la rareté l'emportent sur l'éclat et sur l'intensité alors nous avons affaire à des schèmes stylistiques et à des procédés²¹⁷.

Ce parti pris pour la relation entre ces deux grands registres de la *praxis énonciative* inscrit la cohérence globale du style dans la perspective de l'énonciation du « discours vivant ». Autrement dit, pour Fontanille, le style résulterait d'un ensemble d'actes responsables de la diffusion de « motifs énonciatifs²¹⁸ » dans l'œuvre toute entière, diffusion qui nourrit et conforte une « impression d'identité » : voilà pourquoi il s'interroge sur « l'identité de l'instance du discours, sur sa *manière d'être*, sur les modalités de sa présence dans le discours²¹⁹ ». Ainsi, si la *praxis* relève de

²¹⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 191. En outre, c'est à l'intérieur de ce processus de *reconnaissance* et de *production*, qu'il s'avère possible d'observer que les différentes conceptions du style nous racontent « la vie des formes textuelles et discursives; elles naissent, se diffusent, se figent et meurent » (*Ibid.*)

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Les motifs énonciatifs pour Fontanille résultent des manifestations de l'énonciation et apparaissent comme des morphologies, les plus souvent fortement codifiées (*Ibid.*, p. 193).

²¹⁹ *Ibid.*, p. 191.

l'interaction entre la production et la reconnaissance du style, ce dernier « recouvre l'ensemble des faits textuels et discursifs grâce auxquels la praxis énonciative produit et reconnaît des effets d'identité²²⁰ ». L'approche proposée par l'auteur consiste alors à mettre l'accent sur cette « construction d'identité ».

Or, le terme d'*identité*, dans la pensée de Fontanille, ne figure pas comme un vecteur d'identification générale d'une ontologie liée à l'intimité, à la sensibilité unique d'un individu. L'auteur se distancie ainsi d'une conception qui prétend affirmer l'authenticité d'une singularité par la reconstruction psychologique et sociale d'un sujet, par la caractérisation d'une « âme » ou d'une configuration pulsionnelle. Tout autrement, les propos de Fontanille souhaitent aborder l'identité comme un « effet » de la *présence en discours* de l'instance d'énonciation, perçue et évaluée comme intense ou atténuée, diffuse ou concentrée, multiple ou unique, nouvelle ou rebattue²²¹.

L'évaluation peut faire référence à l'espace (effet diffus/effet concentré) ou au temps (effet nouveau/effet rabattu). Elle peut faire référence à la distribution objective des faits de style (unique/multiple) ou à l'impact subjectif (effet intense/atténué). Globalement, ces évaluations reposent d'un côté sur les variations de l'intensité (présence éclatante ou atténuée), et de l'autre sur les variations de l'étendue, soit de l'étendue spatiale (présence diffuse ou concentrée), soit de l'étendue temporelle (présence nouvelle ou ressassée)²²².

Dans ce contexte, l'évaluation de l'identité concerne aussi bien le texte, comme espace où se déploie le plan de l'expression et par conséquent la distribution des effets, que le discours, comme domaine des valeurs, des modalités et des actes de

²²⁰ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 193.

²²¹ *Ibid.*, p. 194.

²²² *Ibid.*

langage. Du point de vue du texte, Fontanille propose une typologie des *jugements d'identité textuelle* qui entrecroise les différences d'intensité de la perception de l'identité stylistique et les différences de distribution des effets. Le sémioticien affirme alors que l'*individualité* correspond à l'intensité éclatante et à la distribution concentrée; l'*originalité* à l'intensité atténuée et à la distribution diffuse; la *singularité* à l'intensité atténuée et à la distribution concentrée et le *tempérament* à l'intensité éclatante et à la distribution diffuse. Selon le schéma tensif, tandis que l'individualité et l'originalité se présentent en corrélation directe ou converse, évoluant dans le même sens, la singularité et le tempérament établissent une corrélation inverse. Reprenant quelques conceptions du style, Fontanille montre que l'*hapax* est de l'ordre de la singularité; les « effets inouïs » et éclatants sont de l'ordre de l'individualité; le « régime objectif orienté » selon Metz, les « schèmes et procédés stylistiques », de l'ordre du tempérament; et l'intersection des procédés, de l'ordre de l'originalité²²³.

Au niveau du discours, la construction de l'identité implique

[...] deux conceptions de valeurs, l'une reposant sur le respect des règles et des usages, et sur la préservation des acquis – y compris individuels –, l'autre reposant sur la rupture et l'innovation, sur l'invention permanente de l'identité. Tous les sujets d'énonciation conjuguent nécessairement ces deux régimes, mais selon des équilibres variables²²⁴.

Dans ces conditions, les critères de définition du style reposent sur des *attitudes* (assomption, innovation : intensité, *vouloir-faire*) et des *rôles* (récurrence, permanence : étendue, *savoir-faire*). La combinaison d'un rôle et d'une attitude caractérise alors une deuxième catégorisation typologique : la *tendance* désigne une

²²³ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 195-197.

²²⁴ *Ibid.*, p. 198.

attitude et un rôle faibles; la *persévérance* désigne une attitude et un rôle forts; l'*audace* une attitude forte et un rôle faible et la *constance* une attitude faible et un rôle fort. Du point de vue de la représentation du schéma tensif, la tendance et la persévérance sont en corrélation converse, tandis que l'audace et la constance en corrélation inverse²²⁵. Mais comment est-il possible d'analyser ces différents effets d'identité? Selon Fontanille, il faut avant tout faire un détour par la description des formes discursives et textuelles elles-mêmes afin de chercher un principe de cohérence discursive associé à un principe de cohésion textuelle. En effet, le travail analytique doit s'efforcer d'appréhender le principe qui assure la *congruence* entre la dimension textuelle (champs, figures et deixis) et la dimension discursive (valeur, prédication, énonciation) d'une identité. Ce principe, qui résume, illustre et procure une forme concrète à ces deux dimensions, symbolise l'ensemble des régimes perceptifs, aspectuels, modaux et figuratifs rassemblés en une même *forme de vie*²²⁶. La notion de forme de vie caractérise donc cette « complicité », cet « accord » entre les diverses orientations imposées aux choix sémantiques et syntaxiques propres à un discours.

Mais, les discussions sur les identités textuelles et discursives amènent encore Fontanille à aborder la question de l'esthétique du style, ou plus précisément, la manière dont les effets d'identité peuvent créer des effets esthétiques. Selon l'auteur, « avoir du style » signifie donc « accorder une certaine valeur à la forme même de l'identité, à la manière dont elle advient dans le texte et le discours²²⁷ ». D'un point de vue sémiotique, l'événement esthétique établit une relation entre une *morphologie* (type textuel) et une *axiologie* (type discursif) par l'intermédiaire d'une intensité

²²⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 198-199.

²²⁶ *Ibid.*, p. 220.

²²⁷ *Ibid.*

sensible et affective²²⁸. Le rapprochement d'un régime textuel à un certain régime discursif et le rabattement de l'un sur l'autre, procurerait alors au premier la valeur attachée au second : « Ainsi les effets esthétiques respectifs de l'*individualité* ou de la *singularité* seront-ils profondément différents, selon qu'ils seront examinés sous l'angle de l'*audace*, de la *constance* ou de la *persévérance*²²⁹ ». Ces effets constitueraient par conséquent des esthétiques de la *surprise*, de la *conformité*, de la *pureté exclusive* ou du *mélange*²³⁰.

Même si Fontanille prolonge en quelque sorte les réflexions sur le style en sémiotique, son approche reste visiblement dépendante du principe des combinatoires de la tradition structuraliste, d'où l'incessant travail déployé par l'auteur sur la construction des *typologies stylistiques*. Le style, borné à un contraste entre régimes d'*existence*, apparaît ainsi subordonné à la cohérence tensive qui assure les manifestations schématisées de l'identité. Or, cette catégorisation systématique des « identités » stylistiques n'aboutit qu'à illustrer un paradigme relationnel plus ou moins fixe de composantes qui, à travers toutes les strates du texte et du discours, convergent vers la représentation d'une *figure* dominante. C'est dans ce contexte que l'auteur de *Sémiotique et littérature* peut parler de définitions génériques d'un certain type « caractériel » comme la *persévérance*, l'*audace*, la *constance*, par exemple. En dernière instance, cette cohérence, fermement assumée du style, oriente la perspective non pas vers un caractère polyphonique, mais, bien au contraire, vers une figure ultimement unitaire, individuelle, capable de subsumer l'éclatement des voix et des formes²³¹.

²²⁸ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 220.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 200.

²³¹ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », op. cit., p. 14.

1.6 Style et forme de vie

Dans l'intention d'appréhender les différentes manières d'habiter le monde découlant des façons tout aussi distinctes d'être et de faire, la sémiotique s'approprie les termes « style » et « forme » pour décrire certains principes et régimes qui caractérisent une sensibilité d'époque, un mode de vie, un comportement, une conduite, une attitude. C'est ce que confirme Marion Colas-Blaise : « le style de vie et la forme de vie renvoient à des manières historiquement et socialement attestées de fonder un rapport au sens et de promouvoir des valeurs fédératrices, sur une dimension éthique ou morale, qui trouvent à s'exprimer dans des projets de vie²³² ». Cependant, une telle orientation rencontre un certain nombre d'obstacles en sémiotique d'inspiration greimassienne puisque, comme en témoigne Éric Landowski, dès le départ, les disputes terminologiques, qui consistent à construire le métalangage de la théorie à ce sujet, révèlent une sorte de polémique :

Comment les appeler? C'est la question, un peu byzantine comme toute question d'ordre terminologique, qui nous est posée : faut-il y voir des « formes » ou des « styles » *de vie*? Ou, pourquoi pas, des « genres », ou par exemple des « modes » *de vie*? — La discussion est ouverte²³³.

Même si l'auteur paraît minimiser les impacts du choix terminologique, une discussion autour de la question définitionnelle s'installe : « mais quelle qu'en soit l'issue, l'essentiel restera pour nous cette confirmation : d'une façon ou d'une autre, il

²³² Marion Colas-Blaise, « Est-ce que le style, c'est l'homme? Du lexème *style* à la forme de vie : entre sémiotique et sociologie », dans Éric Bordas et Georges Molinié (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2015, p. 26.

²³³ Éric Landowski, « Régimes de sens et styles de vie », dans *Actes sémiotiques*, n°115, 2012, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647>>, consulté le 7 juillet 2015.

y a place, en sémiotique, pour *la vie*!²³⁴ ». Pour légitimer l'appropriation et l'usage que fait la sémiotique du mot « style » et « forme », Éric Landowski montre que le travail de recherche comporte généralement deux phases : alors que la première, dans un effort de clarification, vise à transformer des intuitions ou des idées en concepts articulés, en notions précises et définies, la deuxième essaie d'imaginer des *noms* convenables à l'ensemble des définitions et d'interdéfinitions élaborées par la théorie.

[...] il va de soi que pour se servir de concepts théoriques ou méthodologiques (par exemple dans un travail d'analyse), il est plus économique de s'y référer à l'aide de *dénominations* choisies, autant que possible, pour leur caractère concis et évocateur, que d'en reproduire à tout bout de champ les *définitions*, plus lourdes par nature²³⁵.

Mais la difficulté de dénommer tout aussi bien les classes d'objets que les procédures et les modèles relève du dynamisme même de l'élaboration conceptuelle au sein des sciences humaines et sociales, puisqu'un même mot *savant* peut recouvrir souvent des définitions différentes. D'une manière analogue, cette instabilité conceptuelle se manifeste en sémiotique :

C'est un fait qu'aujourd'hui, parmi les sémioticiens (du moins ceux dits « greimassiens »), style de vie et forme de vie, ces expressions qui ont tout l'air de sœurs jumelles, ont cours toutes les deux. En général, elles apparaissent séparément, chacune chez des auteurs distincts. Mais il arrive aussi qu'on les trouve l'une et l'autre, en alternance, sous la plume d'un seul et même auteur²³⁶.

Le manque de précision se rapporte à A. J. Greimas qui, dans son programme de séminaire pour l'année de 1992, *invente* les « formes de vie », ou plutôt les présente

²³⁴ Éric Landowski, « Régimes de sens et styles de vie », *op. cit.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

comme empruntées à la vulgate « wittgensteinienne : *formes de vie* (Wittgenstein ; « *styles de vie* », *sémiotiquement définis*)²³⁷. Avec sa mort dans la même année, une distinction notionnelle assez satisfaisante pour les deux formules n'a pas pu être élaborée et les deux expressions, en l'absence d'un travail d'élucidation ou d'élaboration théorique, ont évolué comme des quasi-synonymes. Voilà pourquoi on retrouve parmi les travaux des sémioticiens des gestes méthodologiques qui sollicitent, d'un côté, l'expression *style de vie* et, de l'autre, celle de *forme de vie*.

Qu'on soit en droit d'appeler de la sorte ce genre de configurations ne fait aucun doute. Rien ne l'empêche, personne ne l'interdit! Mais cela ajoute-t-il quelque chose à leur simple description ? Pour que ce soit le cas, il faudrait que ces termes — « forme » ou « style » de vie — soient assortis de définitions qui leur donnent une place dans un cadre théorique d'ensemble, et par là-même, peut-être, un sens²³⁸.

Or, l'emploi de ces deux concepts n'est pas exclusif de la sémiotique. À titre d'exemple, je reprends ici la pensée de Salvador Juan²³⁹ qui essaie de présenter une différenciation notionnelle entre « style » et « forme » de vie au sein des sciences sociales. Selon Juan, « ont un mode de vie identique tous ceux chez qui se réalise la même pratique quelle que soit l'orientation de cette pratique, la finalité ou la situation de l'individu qui en est le support²⁴⁰ ». De son côté, le *style de vie* repose sur l'ensemble des usages qui déterminent un individu singulier :

Si le mode de vie est identité de la pratique (ou de l'ensemble des pratiques) chez une pluralité d'individus, le style de vie correspond à l'identité de

²³⁷ Éric Landowski, « Régimes de sens et styles de vie », *op. cit.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Salvador Juan, *Sociologie des genres de vie. Morphologie culturelle et dynamique des positions sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 281 p.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

l'individu (ou d'un nombre très restreint d'individus) par la pluralité et l'originalité de ses (leurs) pratiques²⁴¹.

Cette position renvoie inévitablement au repère connu des études sociologiques des classes et des groupes de Pierre Bourdieu, pour qui le « style de vie » correspond à un « ensemble unitaire de préférences distinctives qui expriment [...] la même intention expressive²⁴² ». Globalement, ce style rappelle l'« habitus » qui, en tant que « principe générateur et système de classement des pratiques de vie²⁴³ », présuppose des formes de conscience convergentes, des formes incorporées « par la condition de classe et de conditionnements qu'elle impose²⁴⁴ ». Ainsi, *style* et *habitus* apparaissent comme deux points de vue complémentaires : le style est ce par quoi la saisie empirique de l'habitus devient concevable. Dans cette perspective, en vue de l'affirmation d'une singularité de groupe, les *formes* ou les *styles* de vie conditionnent des « manières non seulement d'être au monde [...], mais encore d'agir en commun²⁴⁵ ». Ces réflexions, bien que sommaires, montrent l'ampleur de la rivalité d'emploi entre les expressions « style de vie » et « forme de vie » qui, toutes les deux centrées sur certains usages et certaines modalités d'existence, réclament un fondement social à partir duquel les rôles identitaires peuvent se déployer. Pour Meyer Schapiro, la notion de style de vie s'accorde à « l'activité globale et constante d'un individu » :

²⁴¹ Salvador Juan, *Sociologie des genres de vie*, op. cit., p. 23.

²⁴² Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 193.

²⁴³ *Ibid.*, p. 112.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Marion Colas-Blaise, « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », dans *Actes sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2631>>, consulté le 6 août 2015.

Par « style », on entend la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. Le terme s'applique aussi à l'activité globale d'un individu ou d'une société, comme quand on parle d'un « style de vie » ou du « style d'une civilisation »²⁴⁶.

Le style désigne ici une capacité constante aussi bien chez un individu que dans une civilisation : il se définit par conséquent comme la « manifestation de la culture comme totalité : c'est le signe visible de son unité. Le style reflète et projette la forme intérieure de la pensée et du sentiment collectif²⁴⁷ » ou encore, comme le dit Antoine Compagnon, « une civilisation ou une culture serait donc reconnue à son style, perçu comme un schéma, un modèle global, un motif dominant²⁴⁸ ».

En sémiotique, Jean-Marie Floch, dans son ouvrage sur les usagers du métro parisien *Êtes-vous arpenteurs ou somnambules?*, problématise des différentes attitudes-types en lien avec les « styles » et les « formes » de vie. Sans entrer ici dans le détail de ses analyses, Floch prétendait saisir les multiples formes comportementales construites par les relations entre les dimensions du sensible et de l'intelligible²⁴⁹. Il élabore, à l'aide des catégories du continu ou du discontinu, de la rapidité ou de la lenteur, de l'attentif ou de l'inattentif, une typologie identitaire des usagers du métro à Paris : « arpenteurs », « professionnels », « flâneurs » et « somnambules ». Ces formes typiques, ou ces « régimes de présence au monde²⁵⁰ », constituent des « styles » rythmiques qui expriment des « postures » de valorisation ou de dévalorisation à

²⁴⁶ Meyer Schapiro, « La notion de style », dans *Style, artiste et société*, trad. Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand *et al.*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 35.

²⁴⁷ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 204.

²⁴⁹ Jean-Marie Floch, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁰ Éric Landowski, *Passions sans nom*, *op. cit.*, p. 189.

l'égard des lieux, des itinéraires de l'usager et de leurs zones critiques. En somme, Jean-Marie Floch cherche à révéler comment les différentes façons de *produire du sens* peuvent correspondre à la fois à « une philosophie de la vie », à des « attitudes » distinctes et à autant de « comportements schématisables ». Mais encore là, Floch ne propose pas de définition claire qui aiderait à rallier les états discordants et les procès contrastés entre un style et une forme de vie. Réclamant une possible articulation entre l'une et l'autre définition ou, du moins, une première délimitation entre les deux, Fontanille, dans l'article « Style et forme de vie », essaie de baliser les frontières qui circonscrivent l'usage que fait la sémiotique de ces deux termes :

L'expression *forme de vie* a été préférée à celle de *style de vie* non seulement parce que la filiation de la philosophie du langage (Wittgenstein) est pour nous préférable à celle de la psycho-sociologie, mais aussi parce que les *styles de vie* sont des déterminations sociales que leur nombre et leur organisation sont à chaque moment finis et imposés par la société. En revanche, les *formes de vie*, quoique socialement et culturellement déterminées, doivent pouvoir à tout moment être inventées et/ou récusées par la praxis²⁵¹.

Dans cet extrait, Fontanille montre, d'un côté, la finitude, la complétude et les limites imposées par la société aux *styles* de vie et, de l'autre, l'invention continue, la déstabilisation des normes et la création de nouvelles valeurs autorisées par les *formes* de vie qui, « en tant qu'inscriptions prégnantes d'altérité, revendiquent un arrière-plan sensible, car le sujet ne fonde pas ses valeurs d'après ce qu'il *sait* de l'axiologie, mais d'après ce qu'il *perçoit* dans les objets et les situations²⁵² ». Sur le schéma tensif, ces deux orientations se distinguent selon une visée « fermante » pour le style de vie, et « ouvrante » pour la forme de vie : le *style* joue ainsi avec

²⁵¹ Jacques Fontanille, « Style et forme de vie », dans Georges Maurand (dir.), *Le Style*, Toulouse, Toulouse-le-Mirail, 1994, p. 73.

²⁵² Cécilia Wiktorowicz, « Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 129-151.

l'innovation, la stabilisation et la permanence, tandis que la *forme* de vie accentue l'idée de rupture et de renouvellement : « [...]comme les formes de vie, les styles naissent, surprennent, caractérisent par leur récurrence un texte, une œuvre, une école ou une époque, et bientôt se figent en figures, et finalement meurent, en se confondant avec les formes les plus usées de la norme²⁵³ ». Dans cette même perspective, Marion Colas-Blaise ajoute :

Alors que le style de vie ne se laisse appréhender que dans son rapport avec d'autres styles de vie, avec lesquels il fait système, à la faveur donc d'une partition interne du champ qui les contient, la forme de vie apparaît comme un « déformation cohérente » qui s'appuie sur le champ pour s'en dire différente et se constituer dans la divergence²⁵⁴.

Pour sa part, Éric Landowski affirme que les deux expressions, du point de vue de l'usage sémiotique, désignent deux notions dans une certaine mesure différentes : d'un côté, la sémiotique tensive donne, en son sein, une place et un contenu sémiotique relativement plus soutenu aux « formes de vie », de l'autre, la sociosémiotique attribue un rôle, plus périphérique, aux « styles de vie ». Dans ce cadre, en termes de sémiotique tensive, les « formes » de vie, localisées à un étage déterminé d'une pyramide, se rattachent, de palier en palier, à l'ensemble des structures qui définit un projet de vie. Selon le point de vue sociosémiotique, les « styles » de vie, vus comme l'expression d'organisations structurelles sous-jacentes aux grandes unités d'une typologie, constituent, chacun pris un à un, une « déformation *cohérente* » de tous les autres²⁵⁵. Sous cette optique, l'intérêt du

²⁵³ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *op. cit.*, p. 166. On pourrait voir ici que les deux sémioticiens reprennent en quelque sorte le destin donné par la rhétorique classique à la « figure vive » devenue métaphore figée et cliché.

²⁵⁴ Marion Colas-Blaise, « Est-ce que le style, c'est l'homme? Du lexème *style* à la forme de vie : entre sémiotique et sociologie », *op. cit.*, p. 27.

²⁵⁵ Éric Landowski, « Régimes de sens et styles de vie », *op. cit.*

sémioticien réside moins dans l'étude des stéréotypies manifestes et familières de comportements, que dans la volonté de pouvoir ramener à une combinaison spécifique de « principes » et de « régimes » les constantes auxquelles tient la cohérence des comportements qui rendent un « style de vie » reconnaissable.

Marion Colas-Blaise, dans son article « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », essaie de décortiquer elle aussi les relations que style et forme de vie peuvent entretenir. Pour l'auteure, « la *forme de vie* coiffe les composantes d'un *style expérientiel* producteur d'effets d'identité qui, au moment d'une première différenciation (*une forme de vie*), subit les pressions de l'énonciation collective et se mue en *style praxique*²⁵⁶ ». Et le style expérientiel s'investit, à son tour, dans « le *style pratique* qui supporte la mise en œuvre d'un jeu culturel, se manifestant discursivement²⁵⁷ ». Le style expérientiel, qui donne *forme* à la *vie*, et les gestes énonciatifs, qui en portent la marque, sont ainsi façonnés par un vécu culturel et social. L'intérêt porte ici particulièrement sur le façonnement par étapes des styles expérientiel et praxique et à leur agencement avec le style pratique. Les *manières* d'être au monde et d'agir font émerger un *style expérientiel* producteur d'effets d'identité et fournissent le soubassement sensible à une pratique discursive. Selon cette perspective, le passage d'une dimension expérientielle à une dimension pratique s'opère par « la praxis énonciative qui, avant de fournir des investissements thématiques et figuratifs sédimentés par l'usage impose au style expérientiel une sélection valencielle et le constitue en *style praxique*²⁵⁸ ». Dans ces conditions, la forme de vie agence ensemble un *style expérientiel*, un *style praxique* et un *style*

²⁵⁶ Marion Colas-Blaise, « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », *op. cit.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

pratique, tous définissables à différents paliers d'un processus de culturalisation et de socialisation :

[...] la forme de vie est à la fois le *cadre* dans lequel, au gré des composantes du style expérientiel, se logent une culturalisation et une socialisation par enrichissements successifs, et un *opérateur* de culturalisation et de socialisation à travers la convocation de la praxis énonciative et l'infléchissement d'une énonciation pratique : en convoquant les configurations sédimentées de la praxis énonciative pour les réarticuler et les recatégoriser, en puisant même, au-delà des combinaisons fixées par l'usage, dans l'ensemble des virtualités du système des relations disponibles, celle-ci prend appui sur des *manières* d'être au monde, d'agir en commun et de vivre la régulation / la règle²⁵⁹.

Explorant les voies de passage entre les trois régimes de styles, Marion Colas-Blaise tente de pointer un mouvement de particularisation qui, tributaire de l'opération de discursivisation, met en corrélation les dimensions du collectif et de l'individuel dans les processus de singularisation énonciative. Ainsi, cette démarche analytique montre le processus dynamique qui engendre le mouvement d'actualisation progressive d'une forme de vie. Le style participe à ce mouvement d'actualisation dans la mesure où il engage « une manière d'énoncer (d'être en énonçant) qui confère une identité à un sujet singulier, qui est également, selon des proportions variables, déterminé collectivement²⁶⁰ ». Dans cette perspective, la « manière d'énoncer », pensée comme une catégorie de l'individuation, peut se comprendre comme une mise en mouvement du langage apte à faire advenir simultanément, et dans une constitution réciproque, le discours et le sujet.

Même si les auteurs étudiés plus haut déploient tous leurs efforts pour donner une distinction assez convaincante entre style et forme de vie, Éric Landowski, d'une

²⁵⁹ Marion Colas-Blaise, « Forme de vie et de vie : vers une sémiotique des cultures », *op. cit.*

²⁶⁰ *Ibid.*

façon assez radicale, déclare que toute la querelle se résume à un simple choix terminologique :

[...] dès lors, d'autres expressions feraient aussi bien l'affaire, à commencer, par exemple, par celle de *manière d'être au monde*. [...] En ce cas, pourquoi pas *mode de vie*, ou simplement *manière de vivre*? Questions de stratégies mises à part, c'est donc, *a priori*, une pure question de goût, ou de contexte²⁶¹.

Une telle constatation révèle en fait que les termes *style*, *forme* et *mode* de vie comportent tous les mêmes principes de cohérence et de régularités qui fondent et expliquent les différences observables entre individus, ou classes d'individus, quant à la manière dont chacun « vit sa vie » et, pour la vivre, cherche à lui donner un sens²⁶². C'est dans cette perspective qu'Éric Landowski affirme que l'expression « *formes du sens de la vie*²⁶³ » semble plus adéquate pour désigner le régime (ou la combinaison de régimes) de construction du sens qu'un sujet, individuel ou collectif, tend à privilégier.

²⁶¹ Éric Landowski, « Régimes de sens et styles de vie », *op. cit.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

CHAPITRE II

DE L'INDIVIDUEL

*Est-ce 'un autre', l'appel qui me répond,
Ou moi encore?*

Bonnefoy, *Poèmes*

Puisque je mettrai pour ma part l'accent sur le développement d'une approche *interactionnelle* du style où la singularité de l'œuvre individuelle sera confrontée aux formes toujours agissantes de l'altérité, je considère opportun de présenter ici quelques réflexions sur la grande portée et la complexité de la notion d'« individuel ». Traditionnellement associé à la question du style, l'« individuel », comme « expression chaque fois unique de la subjectivité, sinon même du génie créateur²⁶⁴ », érige un des piliers majeurs de la stylistique. Philippe Jousset affirme à ce sujet que le point focal de la stylistique repose sur « l'individuel, et même, plus précisément, l'individuation, c'est-à-dire le *procès* de l'individuel²⁶⁵ ». Alors que la linguistique, par le biais des travaux de Ferdinand de Saussure, essayait de proposer, au-delà des variations individuelles, historiques et culturelles des différentes langues naturelles, une représentation générale valable pour tout système linguistique, la stylistique littéraire associait étroitement le style à la notion d'individualité et d'écart et situait

²⁶⁴ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁵ Philippe Jousset, *Anthropologie du style. Propositions*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 14.

son objet du côté de la « parole singulière » plutôt que du côté de la langue ou encore d'une parole collective²⁶⁶. En ce sens, comment imaginer une discipline « scientifique » dont l'objet serait constitué d'un regroupement de particularités individuelles, « caractéristiques d'une œuvre [...] qui permettent d'en identifier et d'en reconnaître le producteur²⁶⁷ »?

L'affirmation de l'individuel est en étroite relation avec l'émergence, vers la fin du XVI^e siècle, du concept philosophique et psychologique du *moi*. Ce concept, élaboré à la faveur de diverses théories, se nourrit du paradoxe créé par raison et sentiment, paradoxe qui se traduit d'ailleurs par une hésitation entre la soumission à la collectivité et l'émancipation du sujet. Or le surgissement d'un être individuel se déroule dans un espace de conflit créé par la scission entre l'objectif et le subjectif, entre deux formes de l'individualisme : l'une valorisant l'identité intime, l'originalité, le *moi*, et l'autre valorisant la *raison*. Mais, au XIX^e siècle, placé sous le signe des bouleversements politiques, des progrès de l'industrialisation et de l'économie, un accroissement du processus d'indépendance et d'autonomisation de l'individu contribue à la crise du *moi*, d'un *moi*, dit Lacan, qui « se conquiert dans un drame avant de nous être restitué comme une donnée centrale²⁶⁸ », mais aussi parce qu'il n'accepte plus certaines contraintes sociales, morales ou culturelles, ou du moins

²⁶⁶ Andrée Mercier, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁷ Jean Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 217.

²⁶⁸ Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le Séminaire II*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 22.

parce qu'il veut les suspendre, que le *moi* devient lieu de résistance et d'autonomisation²⁶⁹.

J'ajouterais sur ce point une brève précision chronologique : l'auteur individuel reconnaissable à son style personnel émerge à la Renaissance, pour trouver son plein épanouissement dans le romantisme du XIX^e siècle. Avec le romantisme commence en effet l'ère de la quête individuelle, que la modernité perpétue en s'interrogeant à la fois sur la place de l'individu dans le monde, dans l'histoire, mais aussi vis-à-vis de lui-même. À ce sujet, Marielle Macé affirme qu'« avec Bergson, Merleau-Ponty, puis, dans une autre logique Simondon, Deleuze, et aujourd'hui Agamben... ce sont bien les formes de l'être et du devenir-individuel qui ont intéressé la philosophie du XX^e siècle²⁷⁰ ». La stylistique littéraire, pressée de délimiter son objet, s'est refermée sur l'étude des idiosyncrasies individuelles. Il s'ensuit que l'*individuel* se présente comme un phénomène qu'on gagne à comprendre en observant un espace épistémique marqué par de grands changements à la fois en littérature et en linguistique. Je ne souhaite pas, en l'occurrence, embrasser la totalité des recherches qui instituent l'individuel en champ de questionnement, ni les passer en revue de manière exhaustive. En raison de la diversité théorique et terminologique qui caractérise cette notion, la tâche deviendrait malaisée. J'arpenterai les paysages de l'individuel à grands pas, focalisant l'attention sur des réflexions précises jugées particulièrement aptes à alimenter le débat que je cherche à circonscrire dans ce travail.

²⁶⁹ Agathe Brun, *L'émergence de l'individualisme et le questionnement de la vérité dans la littérature victorienne, 1830-1900 : crise du moi, crise de la vérité. Littératures*, Thèse, Université Nice Sophia Antipolis, 2013, p. 23.

²⁷⁰ Marielle Macé, « Deux styles d'individuation », dans *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, 2010, en ligne, <<http://www.fabula.org/revue/document5639.php>>, consulté le 4 septembre 2015.

2.1 L'individuel, la littérature et le style

Les progrès de l'individuel en littérature ont pendant longtemps heurté la barrière imposée par les styles rhétoriques, ceux-ci se définissant selon le niveau de langue (*simple, tempéré, sublime*) et en fonction des genres : épique, dramatique, lyrique, bucolique, d'une part; style périodique, style coupé, style épistolaire, de l'autre. On se souviendra de la *Poétique* d'Aristote qui constitue une « poétique des styles » à partir d'un principe de classement *ad hoc* centré sur l'opposition entre narration (*diegesis*) et représentation (*mimesis*)²⁷¹. Mais, c'est dans *L'orateur* que Cicéron va détailler ces « genres de style » ou « registres discursifs » : il distingue ainsi entre un style sublime par lequel « on voit des orateurs soutenir, par la majesté de l'expression, l'élévation de la pensée », un style simple, qui « n'est que fin et ne veut qu'instruire », et enfin, un style médiocre ou « tempéré », qui « amortit les foudres du premier et les traits du second »²⁷². Ces registres cicéroniens connaîtront au Moyen Âge une reprise toute particulière où l'élevé, le médiocre et le simple se verront respectivement assimilés aux trois parties de l'œuvre de Virgile : l'*Énéide*, les *Géorgiques* et les *Bucoliques*. La conséquence de cette *littérisation* s'explicite dans la fameuse « roue de Virgile » (*rota Virgilii*), divisée en métiers, exemples, animaux, outils, paysages et arbres. Chacun de ces registres se conçoit dès lors comme un ensemble de prescriptions thématiques sur la production littéraire²⁷³. De ce point de vue, les invariants génériques priment sur le *style* et définissent sur un plan normatif des modèles

²⁷¹ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 87.

²⁷² Cicéron, « L'orateur », dans *Œuvres complètes de Cicéron*, trad. M. Nisard, Paris, Typographie Firmin Didot frères, fils et Cie, 1869, p. 433-434.

²⁷³ Ernest Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 324 et 367.

théoriques archétypaux, considérés comme une forme idéale préexistante à toute réalisation plus ou moins parfaite de la construction littéraire. Le statut d'un *devoir-être littéraire* assume alors l'instance scripturale : le texte individuel tient lieu de support de réalisations linguistiques et de normes définitoires d'une tradition discursive, d'où l'on abstrait les caractéristiques d'un *savoir-faire* littéraire. Une telle conception de la compétence littéraire s'impose chez Voltaire qui, dans son « Dictionnaire philosophique », statue que

[...] chaque genre d'écrire a son style propre en prose et en vers. On sait assez que le style de l'histoire n'est pas celui d'une oraison funèbre [...] que la comédie ne doit point se servir des tours hardis de l'ode, des expressions pathétiques de la tragédie, ni des métaphores et des comparaisons de l'épopée. Chaque genre a ses nuances différentes : on peut, au fond, les réduire à deux, le simple et le relevé²⁷⁴.

Voltaire ne valorise pas l'*originalité* du style, ou encore moins, l'affirmation d'un sujet individuel : au contraire, il insiste sur l'idée générique et générale des hiérarchies et des conventions, de l'harmonie et des convenances. Ainsi, il convient à l'écrivain, comme en témoigne José-Luis Diaz, de « surveiller son style, le faire aussi 'noble', plein de 'majesté' qu'il se puisse, pour ne pas risquer de donner une mauvaise image de soi²⁷⁵ ». À cela, il faut ajouter qu'à la fin du XVIII^e siècle la « manière²⁷⁶ », prenant en charge la subjectivation, devient le mot de l'individuation

²⁷⁴ Voltaire, « Dictionnaire philosophique I », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 7, Paris, Chez Furne Libraire-éditeur, 1835, p. 673.

²⁷⁵ José-Luis Diaz, « L'individuation du style entre Lumières et romantisme », dans *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 46.

²⁷⁶ La « manière » littéraire se définit, selon Gérard Dessons, comme « l'assortiment du style au génie de l'Auteur, c'est-à-dire comme la corrélation entre la singularité-historicité d'un sujet (notion que recouvre ici, en partie, le génie), et la forme de son discours » (Gérard Dessons, « Les enjeux de la manière », dans *Langages*, 29^e année, n° 118, 1995, p. 58).

par excellence dans les domaines de l'art et du langage, comme dans ceux de la morale ou de la socialité. Bernard Lamy exprime cette idée dans « La rhétorique ou l'art de parler » :

Pour dire quel est l'auteur d'une telle écriture, nous disons que cette écriture est de la main d'un tel : les anciens disaient, c'est du style d'un tel. Dans la suite du temps ce mot ne s'est plus appliqué qu'à la manière de s'exprimer : quand on dit qu'un tel discours est du style de Cicéron, on entend que Cicéron a coutume de s'exprimer de cette manière. [...]. On voit donc que chaque auteur doit avoir dans ses paroles ou dans ses écrits un caractère qui lui est propre et qui le distingue. Il y en a qui ont des manières plus particulières et plus extraordinaires; mais enfin chacun a les siennes²⁷⁷.

Dans les traités de littérature de l'époque, la *manière*²⁷⁸ subsume le style, étant donné le rapport de concurrence et d'équivalence, ou encore de « synonymie parfaite », entre ces deux notions. Joseph de La Porte dans « École de littérature » affirme à ce sujet qu'un « [é]crivain qui n'aurait point de manière n'aurait point de style²⁷⁹ ». De son côté, Jean-François Féraud, dans son *Dictionnaire critique de la langue française* de 1787, statuait que « le style et la manière ne sont que la même chose sous des noms différents²⁸⁰ ».

²⁷⁷ Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Honoré Champion, 1998 [1715], p. 333-334.

²⁷⁸ Pour sa part, Gérard Genette, sans confondre les deux conceptions affirme que dans « la chaîne des moyens et des fins, la notion de style s'attache donc, d'une façon toujours relative, à ce qui est un moyen par rapport à une fin, une manière par rapport à un objet – l'objet d'une manière pouvant toujours devenir la manière d'un nouvel objet [...] le critère de manière me semble, en raison même de sa relativité et de sa réversibilité, fort utile à la détermination d'un style » (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 214).

²⁷⁹ Joseph de La Porte, *École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, tome 2, Paris, Chez Babuty et Brocas et Humblot, 1764, p. 341.

²⁸⁰ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, tome 2, Paris, France-expansion, 1787, p. 603.

La manière est une catégorie, centrale, déterminante, indispensable, de la réalisation générale d'une valeur qui est le style. La manière qui, en effet, appelle une poétique de l'art pour théoriser la rationalité de son geste créateur et se fonder dans ce discours, n'existe que dans et par l'historicité du sujet qu'elle révèle, sujet sensible, sujet créateur et sujet poétique, voire sujet théorique²⁸¹.

Du point de vue définitionnel, les deux concepts construisent une atmosphère de rivalité complémentaire : « le style et la manière sont deux notions sémantiquement proches, que leurs histoires respectives ont placées en situation de concurrence, de complémentarité ou d'équivalence²⁸² ». Irréductiblement du côté de la production, la « manière », associée à la question du sens et du dire, se présente comme la garante des valeurs de la singularité signifiante et constitue, d'après Éric Bordas, « un des paramètres particuliers, axiologiques, de reconnaissance et d'identification, de singularisation²⁸³ ». Bien que l'introduction de la « manière » dans le champ de la littérature constitue une étape importante dans la pensée des relations entre l'individuation et le langage, cette notion a cristallisé une réflexion fondée sur la valorisation de la notion de « modèle », des « grands modèles, que dans tous les arts on doit toujours préférer et constamment étudier²⁸⁴ ». Je cite ici, en guise d'exemple, Charles-Marie de Féletz, pour qui la réflexion sur le style s'enracine dans une double conception de la langue et des genres littéraires :

Sans doute, c'est dans Corneille, Racine, Boileau, La Fontaine, J.-B. Rousseau, Bossuet, Massillon, La Bruyère, Voltaire, J. -J. Rousseau, Montesquieu, Buffon et quelques autres en petit nombre, que nous trouvons le vrai modèle de la justesse et de la grandeur des idées, de la beauté et de la perfection du style;

²⁸¹ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 161.

²⁸² Gérard Dessons, « Les enjeux de la manière », op. cit., p. 56.

²⁸³ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 159.

²⁸⁴ Charles-Marie de Féletz, *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature*, tome 1, Paris, Grimbart, 1830, p. XLJ.

mais c'est dans les vieux écrivains que nous découvrirons le mécanisme de la langue et des genres; que nous connaissons son véritable génie²⁸⁵.

Au XVIII^e siècle, avec l'émergence de l'« esprit romantique » et l'affaiblissement de l'édifice normatif des genres, l'idée d'une individuation du style commence à progresser. Nombre d'auteurs vont s'emparer avec euphorie de la formule de Buffon prononcée devant l'Académie française (« Le style est l'homme même²⁸⁶ ») et de son héritage physiognomonique, pour construire un nouveau système de valeurs qui minore le respect des autorités au profit de l'expression de soi-même, de la traduction du modèle intérieur : « Autant d'hommes de talent, autant de styles. C'est le son de la voix, c'est la physionomie, c'est le regard²⁸⁷ ». Ce type de raisonnement permet à plusieurs auteurs de reprendre et de déformer²⁸⁸ la formule pour en faire le mot d'ordre tant d'une esthétique de l'expressivité que d'une manière nouvelle et souvent caricaturale de penser le style d'auteur. Dans cette même perspective, Éric Bordas avance que :

²⁸⁵ Charles-Marie de Féletz, *op. cit.*, p. XLJ.

²⁸⁶ Cette formule célèbre s'insère dans le discours comme suit : « Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité : la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes, ne sont pas des sûrs garants de l'immortalité : si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mises en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme. Le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer; s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps [...] (Georges-Louis Leclerc Buffon, *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753), Paris, Lecoffre fils, 1872, p. 23-24).

²⁸⁷ Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Paris, A. Levavasseur, 1831, p. LIV.

²⁸⁸ Jacques Dürrenmatt insiste sur le fait que Buffon ne prétendait pas « défendre une absolue singularité de l'expression personnelle, mais que le style engage toutes les facultés de l'homme dans sa quête d'une parfaite adéquation de son dire à la chose, qu'il le distingue aussi par là de toutes les autres créatures » (Jacques Dürrenmatt, « "Le style est l'homme même." Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », dans *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 64).

Loin d'être réductible à une unique question d'esthétique, le style est désormais un paramètre d'identification à visage humain, qui pourrait presque jouer un rôle en médecine, en psychiatrie : le style est révélateur de symptômes, il renseigne sur la personnalité profonde du sujet [...]²⁸⁹.

C'est au détriment d'une typologie générique des styles, qu'on passe à la valorisation du « style d'auteur » et que les commentaires stylistiques commencent à faire le « deuil », d'après Jacques Dürrenmatt, de ce qui a longtemps servi comme critère d'évaluation stable : « le respect des normes (grammaticales ou génériques) et le respect des autorités²⁹⁰ ». Ainsi, il s'avère possible d'observer chez un écrivain comme J. B. Suard, par exemple, une incontestable remise en question de la tradition des genres littéraires : « on veut tout réduire en classes et en genres : on prend pour le terme de la perfection en chaque genre le point où s'est arrêté l'écrivain qui a été le plus loin, et l'on semble prescrire pour modèle la manière qu'il a prise²⁹¹ ». Ces paroles de Suard condamnent la relation dualiste entre sujet et mode d'énonciation (en l'occurrence le style bas de la bucolique, la comédie et la pastorale; le style médiocre pour le genre didactique; le style élevé de la tragédie et de l'épopée, etc.) comme relation conventionnelle. À côté de cette critique d'un style « obligé », là où le classicisme par définition suppose la règle et l'autorité établie, Suard présente l'idée d'une expression personnelle : « car l'on n'a véritablement un style que lorsqu'on a celui de son caractère propre et de la tournure naturelle de son esprit, modifié par le sentiment qu'on éprouve en écrivant²⁹² ». Selon Éric Bordas, cette pensée institue désormais une « rivalité entre la langue collective (l'idiome) et la

²⁸⁹ Éric Bordas, « Introduction », dans *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 8.

²⁹⁰ Jacques Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 75.

²⁹¹ Jean-Baptiste Suard, « Du style épistolaire et de Madame de Sévigné », dans M. L'Abbé Allemand (dir.), *Nouveaux choix de lettres de Madame de Sévigné*, Tours, Ad Mame et Cie Imprimeurs-Libraires, 1859, p. 9.

²⁹² *Ibid.*, p. 10.

langue individuelle (l'idiolecte) : le grand écrivain (prosateur) doit inventer une langue dans la langue », et ce, contre l'existence fortement contestable d'un « style modèle »²⁹³. En effet, une autre attitude à l'égard des exigences du style s'y expose : plus question de vérité ultime figée, les manifestations identitaires profondes de l'individu prennent le dessus et les valeurs du *moi* s'accomplissent alors à travers une prise de conscience d'un art qui permet à l'écrivain de s'affirmer au détriment des vérités que la société impose.

De ce positionnement, on peut constater une valorisation de l'écrivain qui « s'abandonne au vrai mouvement de son âme », et qui affiche sa « manière » propre d'écrire. La révolution romantique²⁹⁴ commence dès lors à imprimer des inflexions nouvelles en matière de style par la dénonciation des normes stylistiques des « rhéteurs » et de leurs *styles-modèles*. Alors que l'époque classique mettait en avant la vision d'un monde réputé atemporel et habité par une éternelle nature humaine, la période romantique, motivée par une nouvelle configuration sociale de tendance *individualisante*, accorde beaucoup d'importance à l'expression d'un *vouloir dire* individuel.

Il s'agit tout d'abord d'une nouvelle conception de la temporalité historique qui n'est plus réglée a priori par une transcendance divine mais qui fait l'objet de modifications structurelles profondes, voire des révolutions. En d'autres termes, tout n'est pas soumis à l'autorité d'une providence transcendante et une part des affaires humaines ressortit désormais à la responsabilité humaine²⁹⁵.

²⁹³ Éric Bordas, « Introduction », *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁴ Selon Michael Kohlhauer, l'histoire littéraire montre que « les prémisses culturelles de ce qu'il faut bien appeler la révolution romantique se situent [...] en Angleterre, en Allemagne surtout, dans le *Sturm und Drang* par exemple, voire à l'intérieur même des Lumières » (Michael Kohlhauer, « La part de l'histoire : Romantisme, relativisme », dans *Romantisme*, n° 114, 2001, p. 8.)

²⁹⁵ Christophe Gérard et Judith Wulf, « Le singulier : perspectives théoriques et historiques », dans Laurence Bougault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 73-74.

Le statut ontologique de l'individu change puisque, pris dans l'engrenage de la collectivité, l'homme n'est plus qu'une simple partie du gigantesque mécanisme social : il espère se distinguer, « en remettant en cause la société des corps constitués » afin de pouvoir exprimer la libre expression de ses volontés individuelles²⁹⁶. Les limites entre la vérité absolue, revendiquée par la société, et le fictif, représenté par les volontés individuelles, s'amenuisent au cours du XIX^e siècle pour se fondre en une nouvelle conception de l'individu. Cette valorisation de l'individualité se traduit, dans le champ littéraire, par l'émergence de l'écrivain comme génie supérieur, comme voix singulière. Car l'écrivain, devenu une personnalité remarquable par des qualités de présence et par une singularité d'expression verbale, s'individualise : il symbolise le principe créateur et donc aussi le point d'origine auquel doit remonter toute véritable compréhension critique. D'où la nécessité que le style se fasse inventif : le créateur véritable peut s'aventurer à créer son style, il « en a le droit ». Tandis que le classicisme imite ou reproduit, le romantisme invente, se voit obligé d'inventer. Il en résulte que la catégorie du *moi* obtient un nouveau statut libéré du carcan qui le maintenait à l'état de subalterne de la réalité, de la morale et de la logique²⁹⁷. Le *moi* devient ainsi le chemin obligatoire par lequel la littérature doit passer : l'art, comme miroir du réel et de la nature, ne dépend plus de la *mimesis* au sens aristotélicien du terme, mais concerne de manière plus fondamentale l'individu, l'acceptation de l'individualité et la révélation du monde à travers le regard de l'artiste. Dans cette perspective, contrairement au style classique, périphrastique et sobre d'images, le style romantique s'adonne à la grâce ou à la sublimité des expressions, à l'originalité des tours, à un mouvement et à une couleur

²⁹⁶ Christophe Gérard et Judith Wulf, *op. cit.*, p. 74.

²⁹⁷ Il est encore intéressant de noter que, après une longue période où pullulent les traités taxinomiques, c'est avec le romantisme qu'une nouvelle conception de « passion » commence à s'affirmer : « la passion en tant que telle, rendue au sentir, la passion comme principe de vie, indivisible et qui ne laisse plus de prise à la taxinomie » (Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 109). La passion est ainsi située, par un geste anthropologique essentiel, aux sources de l'humain et de la culture, comme ressort de l'histoire collective et de l'histoire individuelle.

particuliers. Le style dans cette acception romantique se perçoit comme le révélateur du génie individuel, en conformité avec une idéologie qui approuve et favorise l'originalité.

Une nouvelle orientation littéraire, qui concerne de plus en plus la poésie, se dégage : le « poète-artiste », « homme de style » et soucieux de la « forme », a le droit de frapper la langue « à sa marque ». Et les « marques » stylistiques de la liberté créatrice de l'écrivain impriment, à la matérialité formelle du langage, le signe d'un écart constitué de figures, d'allégories, de paraboles, d'épithètes, etc. La revendication de la liberté individuée s'accompagne d'une prise en considération plus nette des variables formelles consacrées par l'institution littéraire. C'est dans cette perspective que Victor Hugo avance que « [l]a forme importe dans les arts. La forme est chose beaucoup plus absolue qu'on ne pense. [...] Aussi tout art qui veut vivre doit-il commencer par bien se poser à lui-même les questions de forme, de langage et de style²⁹⁸. La liberté stylistique, accordant alors une prééminence à la forme, insère l'identité esthétique et singulière de l'auteur dans une sorte d'herméneutique de l'individuel qui, depuis le romantisme, s'affirme par la volonté de rejeter l'ornementation rhétorique et le sujet abstrait du classicisme au profit d'une écriture spontanée du « cœur » et de la « souffrance ». Une telle conception dite « personnelle » s'oppose à la conception rhétorique du style qui prévalait antérieurement, et qui le définissait comme une catégorie transindividuelle²⁹⁹. Si la

²⁹⁸ Victor Hugo, « Littérature et philosophie mêlées », dans *Œuvres complètes*, tome 5, sous la direction de J. Massin, Paris, Le club français du livre, 1967, p. 30.

²⁹⁹ Il ne faut pas oublier que, même si c'est dans un cadre différent des propositions romantiques, la rhétorique antique laissait une certaine place à l'expression d'une individualité, à l'*ingenium*. Il suffit de se rappeler que l'*euphuia* aristotélicienne ou l'*ingenium* cicéronien désignaient déjà des qualités personnelles déterminantes dans l'exercice rhétorique. Toutefois, la rhétorique concevait les formes comme des prises de position dans un domaine de possibles, inséparable des notions de « choix », de « variante », de jugement, de convenance. La singularité de l'auteur est ainsi dépendante d'un répertoire de genres classés, de figures et de niveaux de styles disponibles; l'opération de stylisation est alors une sélection de traits, une addition d'écarts par rapport à la parole ordinaire.

rhétorique se conçoit, plus ou moins implicitement, comme un art de l'expression, elle ne semble *a priori* pas vouée à l'expression individuelle. En partie contre cette conception, Hugo incorpore au centre de la création artistique l'idée d'un style tributaire de l'expression du génie personnel de l'auteur et de l'ensemble formel des traits caractéristiques et singuliers de la façon d'écrire d'un individu précis.

Toutefois, une telle posture littéraire, qui soutient de manière ferme et catégorique un *moi* centré sur lui-même, engendre des résistances. Penser le style comme ce par quoi transparaît le mieux le génie ou la richesse émotionnelle d'un auteur ne pouvait par ailleurs qu'offusquer les classiques. Certains écrivains de l'époque condamnent cette « suprématie de l'expression » et, par conséquent, l'*individualité* démesurée du style. À cet égard, Sainte-Beuve affirme que :

Les poésies, les romans sont arrivés à un tel degré d'*individualité*, comme on dit, à un tel déshabillé de soi-même et des autres; - le style, à force d'être tout l'homme, est tellement devenu non plus l'âme, mais le *tempérament* même, qu'il est à peu près impossible de faire de la critique vive et vraie sans faire une opération inévitablement personnelle, sans faire presque de la physiologie à nu sur l'auteur ou parfois de la chirurgie secrète, ce qui frise à tout moment l'offensant³⁰⁰.

Cette résistance à l'affirmation de l'originalité à tout prix décelée dans les paroles de Sainte-Beuve montre que l'opposition contre « l'art pour l'art » recèle une résistance contre le « style pour le style ». Car la conséquence de ce « mouvement d'individuation et de matérialisation du style, c'est la *codification* de ces individuations à outrance, et donc aussi le repérage aisé des formes qui les manifestent : épithètes rutilantes, mots rares, métaphores, phrases coupées, rejets,

³⁰⁰ Charles Augustin Sainte-Beuve, « Pensées et fragments », dans *Portraits contemporains*, tome 2, Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 1869, p. 528-529.

etc.³⁰¹ ». Certains critiques partagent cet avis, comme le montre cette réflexion de l'historien libéral Prosper Brugière de Barante : « Maintenant on parle du style comme de la musique d'un opéra; et l'on entend dire qu'avec de certains artifices de style, avec des procédés bien entendus, on peut rendre neuves et originales des pensées communes. C'est prendre l'art d'écrire pour un art mécanique³⁰² ». La radicalité de cet « art mécanique » emprisonne inévitablement la réflexion sur le style à une sorte de *techné* positive de la « forme ». Dans ce contexte de valorisation d'une singularité formelle circonscrite au plan de la réalisation matérielle de la langue, le style littéraire se réduit à une « enveloppe brillante » qui sert par conséquent à faire valoir le génie de l'écrivain : « l'attribut du génie est le don de créer, le style est l'art de bien dire. Le génie donne la vie, le style donne la forme³⁰³ ». En outre, cette conception du style de Jean-François Marmontel renvoie l'individualité d'un auteur et sa singularité irréductible à la notion d'écart établi entre la langue littéraire et la langue courante, spontanée. Par conséquent, le style ouvre la possibilité d'une marginalisation de la langue littéraire et de l'écrivain lui-même au sein de la société.

La norme romantique, bien que critiquée (« Sainte-Beuve, Planche, Nisard [...] ont pris le pli de déprécier les styles *marqués* comme de stigmates honteux³⁰⁴ »), devient en effet un des lieux de tentative de reconstruction d'une individualité qui, emprisonnée dans le moule d'une éducation collective, niait l'individualité et les aspirations personnelles. Dans ce cheminement vers la révélation d'une individualité, ou, à la limite, de la prise de conscience de la spécificité de soi, la pensée artistique

³⁰¹ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 58.

³⁰² Amable Guillaume Prosper Brugière de Barante, *De la littérature française pendant le XVIII^e siècle*, Paris, Chez Ladvocat, 1824, p. 189.

³⁰³ Jean-François Marmontel, « Du style », dans *Le ménestrel*, vol. 715, n° 39, 1859, p. 307.

³⁰⁴ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 60.

tente d'échapper aux conventions et aux valeurs imposées pour atteindre la manifestation de l'idiolecte d'un écrivain à travers ses canons esthétiques. Loin de se former comme un vague mouvement de contestation, l'individualisme, prôné par les esthètes, artistes et philosophes romantiques, se présente sous la forme d'une philosophie du *moi*, d'un effort vers l'émancipation de l'individu et vers l'effondrement de la morale et des vérités instaurées par la civilisation. Ainsi, tout l'effort de la première moitié du XIX^e siècle concernant la notion de style réside principalement dans la justification d'une captation singulière qui substitue l'empirie des techniques et la multiplicité des pratiques discursives aux diverses formes de conceptualisation du langage autorisées par la question de « style d'auteur » et, par conséquent, de « style individuel ». La stylistique, au service des variantes individuelles, apparaît dans ce contexte comme une pratique d'analyse apte à prendre en charge l'élucidation des mystères de l'individuation des discours, quoiqu'elle soit très partagée sur le singulier de la littérature et le général de la langue.

2.2 La linguistique « romantique »

De toute évidence, la réflexion sur l'individuel ne se limite pas au seul domaine de la littérature, elle déborde la sphère du discours littéraire pour toucher la langue en général. Ainsi, tributaires de « l'univers romantique », les fondements d'une problématisation de l'individuel en linguistique se développent à une époque où les cadres de la « grammaire scientifique » commencent à se tracer. Cette « grammaire », qui constitue l'architectonique de la linguistique moderne, se fonde, comme le précise Peter Schmitter, à partir d'une « attitude antirationaliste », peu

influencée par les conceptions³⁰⁵ ornementalistes et figurales classiques du singulier dans le langage. En ce sens, la langue ne se conçoit plus

[...] comme un simple moyen de désigner des concepts universaux ni comme un système grammatical reflétant les lois universelles de la logique. L'accent est mis au contraire sur les aspects individuels et subjectifs des diverses langues comme de la langue de tel ou tel individu, aspects qui viennent s'ajouter aux composantes universelles. En même temps, on souligne que la langue exprime non seulement des idées mais aussi des sentiments. Enfin, son historicité, et par là même, l'aspect de son évolution, sont fortement accentués. Le fait que la langue soit conçue comme un phénomène qui reflète des manifestations tant universelles qu'individuelles (spécifiques à des individus, à une culture, à un peuple), représente sans doute un trait commun à toute la linguistique romantique³⁰⁶.

Cette culture linguistique naissante, opposée à celle d'Aristote qui préconisait l'interprétation rationnelle de la vie et du savoir, considère l'homme comme une « unité d'esprit et de nature et comme un être en évolution et inséré dans un contexte historique³⁰⁷ ». Voilà pourquoi les études linguistiques, sous l'influence d'une nouvelle compréhension des différents aspects de l'individu, du peuple et de l'espèce, s'efforcent de mettre en évidence les rapports entre histoire de la langue et histoire générale, histoire de la culture et des coutumes : « la confirmation philologique des développements linguistiques n'est pas conçue comme fin en soi, mais vise à reconstruire l'histoire de la 'forme interne' des langues, pour ensuite l'intégrer à l'histoire générale d'une époque et d'un peuple³⁰⁸ ». La réflexion de la problématique

³⁰⁵ Ces conceptions, qui ont abouti à la naissance de la notion de style personnel en littérature, ont fait une bonne partie du socle de la stylistique française.

³⁰⁶ Peter Schmitter, « Le savoir romantique », dans Sylvain Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, tome 3, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 2000, p. 64.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Tulio de Mauro, *Une introduction à la sémantique*, trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Éditions Payot, 1969, p. 75.

des universaux se déplace ainsi sensiblement pour refléter la diversité, la distinctivité, l'individualité, voire le « génie » des langues. Comme le précise Peter Schmitter, la langue conçue « comme un phénomène qui reflète des manifestations tant universelles qu'individuelles (spécifiques à des individus, à une culture, à un peuple), représente sans doute un trait commun à toute la linguistique romantique³⁰⁹ ». Cette démarche s'inscrit dans une linguistique comparée et une linguistique générale dans laquelle réflexion philosophique et étude empirique se réunissent pour étudier les langues à la fois sous l'aspect général et sous l'aspect de leur individualité historique.

Ces deux dimensions se rencontrent chez W. von Humboldt³¹⁰ dont l'anthropologie examine les « diversités individuelles des hommes », lesquelles se cristallisent dans une forme appelée le *caractère* : celui-ci englobe l'ensemble des traits, des « visions du monde » qui distinguent les individus les uns des autres. L'étude de la « vision du monde » propre à chaque individu vise par conséquent à « mesurer la faculté de langage du genre humain » à travers la comparaison de différentes « visions du monde »³¹¹. Le substantif « individu » se réfère dans ce contexte à des formations sociales et historiques particulières dont le « caractère » typique s'élabore dans l'usage que les sujets parlants font de leur langue³¹². S'inspirant de la faculté universelle du langage, Humboldt fonde sa théorie sur la « reconnaissance » et la « connaissance » de la diversité des langues, appréhendées dans leurs rapports de dépendance avec la pensée, l'homme et la nation. Or, si la langue se conçoit ici

³⁰⁹ Peter Schmitter, *op. cit.*, p. 64.

³¹⁰ Wilhelm Von Humboldt, *Le XVIIIe siècle. Plan d'une anthropologie comparée (1797-98)*, trad. Christophe Losfeld, Lille, Presses universitaires de Lille, 1995.

³¹¹ Peter Schmitter, *op. cit.*, p. 70.

³¹² Jürgen Trabant, « Le courant humboldtien », dans Sylvain Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, tome 3, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 2000, p. 315.

comme *organisme* analogue à l'organisme de la pensée³¹³, c'est pour montrer son articulation avec l'évolution spirituelle de l'homme. Et cet « organisme » situe la notion d'« activité », d'« *energeia* » au centre de la réflexion linguistique :

En elle-même, la langue est, non pas un ouvrage fait [*ergon*], mais une activité en train de se faire [*energeia*]. Aussi sa vraie définition ne peut-elle être que génétique. Il faut y voir la réitération éternellement recommencée du travail qu'accomplit l'esprit afin de ployer le son articulé à l'expression de la pensée. En toute rigueur, une telle définition ne concerne que l'acte singulier de la parole actuellement proférée ; mais, au sens fort et plein du terme, la langue n'est, tout bien considéré, que la projection totalisante de cette parole en acte³¹⁴.

Entre idéalisme et description des spécificités langagières, Humboldt aborde toujours le langage selon une double perspective :

[...] l'une, empirique, qu'il appelle le « point de vue historique », et l'autre, transcendantale, c'est-à-dire « le point de vue philosophique ». La perspective empirique s'intéresse principalement à la généalogie des langues, alors que la perspective transcendantale vise à dégager la « forme interne » des langues³¹⁵.

Le concept de « forme interne » remplace la notion de parole intérieure et pose la langue comme le cœur de l'intériorité du sujet et, par conséquent, comme le révélateur de l'individuel. Ces réflexions idéalistes de Humboldt font écho aux efforts de théorisation d'autres personnalités allemandes, notamment Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, Franz Bopp, August Schleicher et Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher.

³¹³ Christophe Gérard et Judith Wulf, *op. cit.*, p. 75. Il est encore intéressant de remarquer que le rapport entre la pensée et la langue, celle-ci donnant forme au contenu de celle-là, constitue un des concepts fondateurs de la linguistique hjelmslevienne, substance du contenu et substance de l'expression.

³¹⁴ Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le Kavi, et autres essais*, trad. Pierre Caussat, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 183.

³¹⁵ Jean Leroux, « Langage et pensée chez W. von Humboldt », dans *Philosophiques*, vol. 33, n°2, 2006, p. 382.

Au tournant du XVIII^e siècle, ces chercheurs s'approprient la question de l'importance de l'origine, de la disposition « génétique » et du potentiel d'évolution pour penser la langue dans la perspective d'un flux dynamique qui traverse le monde et le sujet³¹⁶.

Une nouvelle conception linguistique se met en place progressivement, orientant l'étude non seulement sur la construction des formes, mais surtout sur les processus d'évolution qu'elles impliquent, sur la « manière dont les formes naissent ». Allant de la « révolution morphologique » [...] de la grammaire comparée à *La vie des mots étudiée dans leurs significations* (Darmesteter, 1887), un nouveau paradigme linguistique historique et organiciste traverse ainsi tout le siècle³¹⁷.

Dans le cadre d'une dynamique vitale des formes, Schlegel approfondit ses recherches en grammaire comparée afin de dégager des familles et des généalogies linguistiques. Le fondement ontologico-linguistique de sa conception romantique se caractérise par une détermination évolutive et par une performance intellectuelle, centrées sur la méthode comparative des langues, dans le but de renseigner le chercheur sur « l'histoire la plus ancienne de l'origine des peuples³¹⁸ ». Cette étude révèle une glorification quasi mystique de la pensée indienne ancienne et elle conduit Schlegel à tenir le sanscrit comme structure linguistique idéale, comme morphologie « organique » supérieure. Or, cette « philosophie » laisse place ainsi aux thèmes proprement romantiques, tels que les relations entre l'homme, le monde et la langue, entre le général et l'individuel et entre l'évolution de la langue et celle de l'esprit humain.

³¹⁶ Il est important de noter que ces recherches s'inspirent des études d'histoire naturelle, notamment de l'anatomie comparée. C'est ainsi que la réflexion sur les langues rejoint les interrogations sur la création et l'évolution des espèces individuelles.

³¹⁷ Christophe Gérard et Judith Wulf, *op. cit.*, p. 75.

³¹⁸ Peter Schmitter, *op. cit.*, p. 66.

August Schleicher, dans la perspective de Schlegel, établit des parallèles théoriques et méthodologiques entre la théorie de Darwin et la philologie. Dans ce paradigme théorique, les langues et leur évolution, retracées dans des schémas à l'image de l'arbre généalogique, sont décrites comme des organismes naturels soumis à des lois de métamorphose évolutionniste. En abandonnant le caractère métaphorique dans l'usage de termes, tels que « organisme » et « vie », Schleicher radicalise le naturalisme de Friedrich von Schlegel et Franz Bopp pour expliquer la structure des langues. Il a baptisé « glottique » cette linguistique naturaliste³¹⁹.

De son côté, Franz Bopp, tout comme Schlegel, part de l'idée qu'il faut étudier la langue pour savoir davantage sur la pensée de l'humanité et des différents peuples. Mais leurs conceptions diffèrent sur un point essentiel : contrairement à Schlegel, pour qui l'organisme de la langue est toujours le produit de l'homme, Bopp la conçoit dans un cadre d'autonomie comme un « être propre qui évolue indépendamment de l'homme et de la société selon une certaine dynamique intrinsèque³²⁰ ». Cette pensée de Franz Bopp nous amène à envisager la langue selon ses propres lois mécaniques, c'est-à-dire « comme objet et non comme moyen de connaissance; on essaie d'en donner la physique ou la physiologie, plutôt qu'on ne se propose d'en enseigner le maniement pratique³²¹ ». En ce sens, Franck Neveu souligne que :

On passe ainsi d'une recherche portant sur une langue particulière afin de dégager les caractéristiques conceptuelles et psychologiques propres à une

³¹⁹ August Schleicher, « La théorie de Darwin et la science du langage », dans *Recueil de travaux originaux ou traduits relatifs à la philologie et à l'histoire littéraire*, trad. M. de Pommeyrol, fascicule 1, Paris, Librairie A. Franck, 1868, p. 3.

³²⁰ Peter Schmitter, *op. cit.*, p. 68.

³²¹ Franz Bopp, *Grammaire comparée des langues indo-européennes*, tome 1, trad. Michel Bréal, Paris, Imprimerie impériale, 1866, p. 8.

communauté linguistique, à une recherche portant sur ce qui est général et sur les représentations spécifiques du général par le particulier³²².

Avec Schleiermacher, la problématique de l'individuel dans le langage se rapproche le plus d'une herméneutique générale du style. Le sens textuel se présente alors comme marqué par l'individualité de la réalisation de la langue et par l'expressivité singulière de l'auteur. Selon Franck Neveu, l'herméneutique pour Schleiermacher doit

[...] dégager d'un énoncé ce que le locuteur a voulu dire. Pour ce faire il cherche à mettre en place une méthode qui rende compte tout à la fois de la nature individuelle d'une langue particulière, et de l'individualité de l'auteur qui se manifeste par son style personnel³²³ ».

Cette herméneutique déplace alors l'attention portée sur les langues et le langage vers le discours et l'énonciation, celle-ci entendue comme un acte individuel du sujet parlant. À cet égard, Denis Thouard reconnaît qu'« on ne pouvait en rester à une théorie générale du langage, comme les grammaires philosophiques : il fallait y adjoindre une théorie du discours individuel, ce que Schleiermacher entreprendra dans son herméneutique à partir de 1804-1805³²⁴ ». L'herméneutique attribue alors à l'interprétation la tâche « de comprendre la réalisation individuelle d'un sens original³²⁵ », après la vérification de la conformité d'un discours singulier avec les règles générales de la grammaire d'une langue. Schleiermacher avance cette idée dans l'ouvrage « Des différentes méthodes du traduire » :

³²² Franck Neveu, « L'idiolecte, entre linguistique et herméneutique », dans *Cahiers de praxématique*, n° 44, 2005, p. 29.

³²³ *Ibid.*, p. 36.

³²⁴ Denis Thouard, *Schleiermacher. Communauté, individualité, communication*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 215.

³²⁵ *Ibid.*, p. 209.

On ne comprend le discours aussi comme l'action de celui qui le parle que lorsque l'on sent simultanément où et comment la puissance de la langue s'est emparée de lui, où, sous la direction de celle-ci, les éclairs de pensée ont serpenté, où et comment l'errante fantaisie a trouvé à se fixer dans ses formes³²⁶.

Le discours, formé et transformé par les sujets à chacune de ses réalisations, est pour Schleiermacher nécessairement individuel : « chaque homme singulier » l'individualise selon son « style et son usage linguistique ». Autrement dit, cet « usage » particulier définit « un style »³²⁷ qui, à son tour, sert à reconstituer le sujet-origine de la parole.

Le style est une combinatoire, s'exerçant au niveau de la composition aussi bien qu'au niveau de l'usage linguistique; mais c'est une combinatoire qui n'a de sens que pour autant qu'elle s'effectue, c'est-à-dire qu'un locuteur s'individualise activement dans un discours. Le langage n'est en lui-même aucune de ses réalisations; le locuteur n'existe qu'autant qu'il parle, et l'avènement du discours est dans le même moment l'individualisation de l'un et de l'autre³²⁸.

Ainsi, pour Schleiermacher, la performance individuelle d'un locuteur ne se réduit pas à la simple articulation des règles grammaticales auxquelles, par ailleurs, son discours se conforme nécessairement, puisque cette performance induit pour tout discours une visée de sens qui définit un « style ». Le point de vue sur la reconnaissance d'une normativité (règles grammaticales) et sur une positivité (l'historicité) du langage déterminera donc cette approche « romantique », qui s'appuie sur « l'avènement du discours » pour caractériser l'individualisation du locuteur. L'activité analytique de l'interprète lui permettra, par conséquent, de

³²⁶ Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, trad. Antoine Berman et Christian Berner, Paris, Éditions du Seuil, 1999 [1813], p. 43.

³²⁷ Denis Thouard, *Schleiermacher. Communauté, individualité, communication*, op. cit., p. 205.

³²⁸ *Ibid.*, p. 209.

retrouver la singularité de la combinaison et de l'expression, seul moyen pour accéder à l'individualité de l'auteur³²⁹. Dans ce contexte, la condition de possibilité de l'interprétation réside dans le principe herméneutique fondamental de l'*empathie*. Il existe ainsi

[...] un tout autre type de certitude [...], plus divinatoire, [qui] se dégage quand l'interprète entre le plus profondément possible dans la constitution tout entière de l'écrivain [...]. Pour ce qui dépend [...] de la juste compréhension de la démarche intérieure de l'écrivain, lorsqu'il esquissa son projet et le composa, pour ce qu'a donné son caractère personnel dans la langue, et dans sa situation générale, cela ne réussira parfaitement même à l'interprète le plus habile que lorsqu'il s'occupe des écrivains qui lui sont le plus proche, de ses favoris, dans l'intimité desquels il a le plus pénétré [...]³³⁰.

L'époque romantique, caractérisée par la formation des domaines linguistiques dominants (la grammaire comparée, la philologie, l'herméneutique), mais aussi par l'assomption et l'avènement du sujet dans la réflexion philosophique, consolide trois idées principales : l'idée d'une pensée humaine qui s'exprime à travers la langue; celle d'une pensée « propre à un peuple », dont la langue sert de véhicule; et celle d'une pensée « propre à un individu », qu'actualise la singularité d'un discours. Toutefois, certaines difficultés de la pensée linguistique de l'individuel par les théories romantiques encouragent, comme le souligne Saint-Gérard, une certaine « dérive insensible conduisant d'un génie intrinsèque des langues, ou d'une langue particulière, à ces effets extrinsèques, consécutifs à l'application caractéristique de

³²⁹ Selon Éric Bordas, « le respect manifeste de la valeur travail appliquée à la production littéraire est indissociable du geste philologique général du XIX^e siècle, avec son goût des documents et de la conservation, des archives et des enquêtes : le style d'auteur est ainsi révélation et affirmation d'une genèse générale du sujet et de son activité » (Éric Bordas, « Introduction », *op. cit.*, p. 8).

³³⁰ Friedrich Schleiermacher, *Premier discours devant l'Académie*, cité par Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, trad. de Mayotte Bollack, Paris, Cerf, 1989 [1829], p. 117.

telle ou telle langue par tel ou tel auteur qui ne peut être lui-même moins que génial³³¹ ».

Toutes ces théories, basées sur l'idéalisme romantique allemand, autorisent non seulement quelques réflexions sur la problématique de l'individuel dans la langue, mais aussi sur les origines herméneutiques de la notion linguistique de style. Par l'affirmation radicale de l'individu dans sa constitution même et donc dans toutes ses manifestations, les romantiques allemands proposaient différents modes d'individuation dans le langage en réponse aux conventions courantes de la société et à la puissance normative des règles et des modèles rhétoriques. Le cadre méthodologique proposé par ces chercheurs, notamment Humboldt avec son approche philosophico-anthropologique des langues et de leurs caractéristiques discursives, prises comme des réalisations concrètes et individuelles d'un idiome général et abstrait, prépare le terrain aux linguistiques et aux stylistiques de la première moitié du XX^e siècle.

2.3 Valorisations théoriques de l'individuel : entre linguistique et stylistique

La valorisation théorique de l'« individuel », mise de l'avant par les linguistiques romantiques en Allemagne, a influencé directement ou indirectement une grande partie des études sur le langage. C'est le cas de la notion d'*acte individuel* qui apparaît dans les travaux de Ferdinand de Saussure comme la concrétude singulière des associations du système que les sujets parlants effectuent dans leur particularité.

³³¹ Jacques-Philippe Saint-Gérard, « La langue française au XIX^e siècle. Sclérose, altération, mutations. De l'abbé Grégoire aux tolérances de Georges Leygues (1790-1902) », dans Jacques Chaurand (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 380.

La partie psychique n'est pas non plus tout entière en jeu : le côté exécutif reste hors de cause, car l'exécution n'est jamais faite par la masse; elle est toujours individuelle, et l'individu en est toujours le maître; nous l'appellerons la *parole*. [...] En séparant la langue de la parole, on sépare du même coup : 1° ce qui est social de ce qui est individuel; 2° ce qui est essentiel de ce qui est accessoire et plus au moins accidentel³³².

Selon Saussure, il convient de distinguer dans la *parole* : « 1° les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle; 2° le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons³³³ ». Même si Saussure aborde la question de la « parole », sa linguistique, engagée dans une visée scientifique, ne pouvait considérer le sujet parlant, dans son acte individuel de sélection et d'actualisation, que face à la langue, institution et système. Or, plusieurs chercheurs critiquaient fortement cette visée théorique parce qu'elle associait la subjectivité à la parole :

Au moment où le structuralisme rejette l'objet véritable, il rejette le sujet humain. Et c'est en effet ce double mouvement qui définit le projet structuraliste. L'œuvre ne se réfère pas à un objet qui n'est pas non plus l'expression d'un sujet individuel; tous deux sont neutralisés avec, entre eux, suspendu en l'air, un système de règles. Ce système a sa propre vie indépendante, et ne s'abaissera pas jusqu'aux intentions individuelles³³⁴.

Henri Lefebvre réitère ces propos de Terry Eagleton : « il y a dans la pensée structuraliste le Système absolu, le système d'avant tout système, fond sur lequel scintille un instant la subjectivité consciente. Cette découverte n'élimine pas seulement le 'sujet' de ce qu'il est convenu d'appeler les sciences de l'homme. Elle

³³² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot, 1972, p. 30.

³³³ *Ibid.*, p. 31.

³³⁴ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraire. Une introduction*, trad. Maryse Souchard et Jean-François Labouverie, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 112.

élimine l'idée même de l'homme³³⁵ ». Julia Kristeva va même, quant à elle, jusqu'à qualifier la linguistique structurale « d'archiviste », « d'archéologue » et de « nécrophile » : « Pensée du repos, [...] qui persiste à chercher la vérité du langage en formalisant des énoncés suspendus nulle part [...] »³³⁶.

Pour revenir à la « parole », A. J. Greimas et J. Courtés consacrent une entrée à ce terme dans leur *Dictionnaire de sémiotique*³³⁷ : elle « apparaît, dès l'origine, comme une sorte de fourre-tout notionnel dont la force de suggestion a été néanmoins considérable lors des développements ultérieurs de la linguistique³³⁸ ». Ces deux auteurs recensent certains concepts qui, variables d'une théorie à l'autre, se présentent comme des réinterprétations partielles de la parole (au sens saussurien) : le procès (opposé au système, chez Hjelmslev), le message (opposé au code, dans la théorie de la communication), la performance (opposée à la compétence, dans la théorie générative), l'usage (opposé au schéma, chez Hjelmslev), le discours (opposé à la langue, pour Benveniste)³³⁹. Toutes ces définitions renvoient l'analyse de la subjectivité dans le langage aux limites des propriétés linguistiques, à un horizon formel d'examen des langues. Émile Benveniste part du même genre de postulats pour construire sa théorie de l'énonciation :

L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. [...]. L'acte individuel par lequel on utilise la langue

³³⁵ Henri Lefebvre, *L'idéologie structuraliste*, Paris, Éditions Anthropos, coll. « Points », 1971, p. 66.

³³⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », 1974, p. 11.

³³⁷ Les héritiers de Saussure ont vu dans certains aspects essentiels du concept de *parole* tantôt l'axe syntagmatique du langage, tantôt les manifestations stylistiques individuelles.

³³⁸ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome I, op. cit.*, p. 269.

³³⁹ *Ibid.*, p. 270.

introduit d'abord le locuteur comme paramètre dans les conditions nécessaires à l'énonciation. Avant l'énonciation la langue n'est que la possibilité de la langue. Après l'énonciation, la langue est effectuée en instance de discours qui émane d'un locuteur³⁴⁰.

Ces formulations de Benveniste témoignent d'un véritable effort pour situer le travail du linguiste par rapport à un certain statut ontologique des propriétés du langage dans l'ensemble des faits humains. Sans multiplier les citations, on constate que la thématization linguistique du sujet parlant possède chez Benveniste un caractère fondamental :

Le langage enseigne la définition même de l'homme [...] C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet, parce que le langage seul fonde, en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego » [...]. Or nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en psychologie ou en phénoménologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la subjectivité qui se détermine par le statut linguistique de la personne. [...] Le langage est marqué si profondément par l'expression de la subjectivité qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait encore fonctionner et s'appeler langage... L'installation de la « subjectivité » dans le langage crée, dans le langage et, croyons-nous, hors du langage aussi bien, la catégorie de la personne³⁴¹.

Mais, si l'on veut donner à la matière toute son ampleur, il faut reprendre ici les travaux de Charles Bally qui développent la notion d'individuel notamment sur la syntaxe affective, sur la stylistique de l'expressivité, et sur le langage subjectif. L'originalité de ses développements théoriques réside dans une stylistique dégagée, en principe, de toute préoccupation rhétorique ou littéraire et fondée sur l'analyse de « l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage

³⁴⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 80-81.

³⁴¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 259-260.

sur la sensibilité³⁴² ». Dans cette linguistique, sous l'influence de la psychologie, le singulier se manifeste dans les groupes notionnels intellectuel/affectif et collectif/individuel, piliers d'une « science générale de l'expression »³⁴³ : « J'appelle donc expression l'ensemble des aspects affectifs du langage organisé, et je propose d'appeler stylistique l'étude des aspects affectifs et des procédés linguistiques qui servent à les produire³⁴⁴ ». Et cette « dimension expressive », propre à distinguer d'autres idiomes, concerne surtout les sujets parlants et leur acte d'énonciation dans une situation déterminée. En ce sens, la théorie de Bally s'appuie sur le « sujet qui parle spontanément sa langue maternelle » et à travers laquelle il exprime ses « idées », ses « sentiments » et communique avec autrui. Si la mise en évidence de la correspondance du langage et de la pensée constitue le fondement de l'étude linguistique, seule la « réflexion intérieure » du sujet parlant, son introspection, arrive à fournir le matériau indispensable à l'observation « simultanée » de la pensée et de son expression³⁴⁵.

On peut se demander comment et dans quelle mesure le langage d'un individu diffère du langage de tout le groupe *lorsqu'il est placé dans les mêmes conditions générales que les autres individus de ce groupe*. Chaque individu a sa manière propre d'employer son idiome maternel; il lui fait subir, dans certaines circonstances ou habituellement, des déviations portant sur la grammaire, la construction des phrases, le système expressif [...] Ces particularités sont en général peu apparentes, mais elles ne sont pas entièrement négligeables : d'abord parce que ces déviations du parler individuel peuvent amener à la longue des changements dans la langue du groupe [...]. Il n'en est pas moins vrai, notons-le

³⁴² Charles Bally, *Traité de stylistique française*, op. cit., p. 16.

³⁴³ S'inspirant de Bally, Pierre Guiraud déclare que « [l]a stylistique est l'étude des valeurs extranotionnelles d'origine affective ou socio-contextuelle qui colorent le sens. C'est l'étude de la fonction expressive du langage opposée à sa fonction cognitive et sémantique » (Pierre Guiraud, *La sémantique*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 116).

³⁴⁴ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, op. cit., p. 191.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

expressément, que c'est dans ce sens, et dans ce sens seulement, qu'on peut parler d'une *stylistique individuelle*³⁴⁶.

Bally ne parle pas ici de *style*, au sens littéraire du terme, mais bien d'une notion proche de celle d'*idiolecte*, c'est-à-dire d'une manière propre d'employer son idiome maternel : « Il y a un fossé infranchissable entre l'emploi du langage par un individu dans les circonstances générales et communes imposées à tout un groupe linguistique, et l'emploi qu'en fait un poète, un romancier, un orateur³⁴⁷ ». Alors que la stylistique de Bally étudie la « nature d'un fait d'expression », la critique littéraire s'intéresse à « l'emploi (volontaire, conscient, à visée esthétique) qu'en fait un auteur³⁴⁸ ». Bally insiste sur les différences d'usage de la langue par sujet qui « se trouve dans les mêmes conditions que tous les autres membres du groupe » et par le littéraire qui « fait de la langue un emploi volontaire et conscient [...] et surtout, il emploie la langue dans une intention esthétique »³⁴⁹. On notera ainsi que, alors que l'*idiolecte* dépend essentiellement d'une norme linguistique, le *style* désigne l'emploi de la langue dans les conditions d'une pratique discursive artistique, assimilée à l'écriture littéraire.

Voulant exclure l'art littéraire comme une région trop intentionnelle du style, il [Bally] ampute le style en général de sa double dimension sémantique et créative. Bloqué dans une opposition simpliste entre « intellectuel » et « affectif », il reverse à l'affectivité tous les phénomènes de style, il les réduit à une expressivité non signifiante [...]. Les variantes stylistiques ne renvoient chez lui qu'à une rudimentaire psychologie des affects³⁵⁰.

³⁴⁶ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, op. cit., p. 18-19.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Laurent Jenny, « Une difficulté dans la pensée du style », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, p. 37.

La problématique reste tout entière puisque l'idiolecte et le style se heurtent à l'expression de la subjectivité et aux difficultés d'une linguistique de la parole. Cependant, Charles Bally n'a pas tracé entre son projet de stylistique et la stylistique littéraire de ligne de démarcation infranchissable. Dans « Le langage et la vie », par exemple, abondent les formulations qui justifient les caractéristiques d'une spécificité pour l'usage littéraire :

Voilà pourquoi, malgré les apparences, et en restant bien elle-même, la stylistique telle que je la comprends a une singulière affinité avec l'expression littéraire. [...] La tâche de la stylistique interne est précisément, tout en se confinant dans la langue commune, de mettre à nu les germes du style, de montrer que les ressorts qui l'actionnent se trouvent cachés dans les formes les plus banales de la langue. Style et stylistique sont deux domaines à la fois distincts et voisins. Tout signe expressif pose cette question : dans quelles conditions un type expressif employé par tout le monde peut-il se transformer en un procédé littéraire, reconnaissable à ces deux caractères : intention esthétique et marque individuelle. [...] Or rien ne marque mieux cette analogie et cette différence que les mots de stylistique et de style, qui s'appellent et s'opposent. Voilà pourquoi je crois pouvoir désigner, comme par le passé, d'un terme souvent critiqué, un genre d'étude qui semble orienté vers les choses de la littérature sans se confondre avec elle³⁵¹.

La subjectivité pensée en termes d'affectivité et d'émotivité s'inscrit dans la langue parlée qui, considérée comme la seule vraie norme, suppose l'existence de situations de communication concrètes entre des individus³⁵². Mais, même si Charles Bally introduit la « subjectivité », l'« émotion » et la « sensibilité » dans son modèle d'analyse *stylistique*, l'individuel et le singulier ne constituent pas l'élément central

³⁵¹ Charles Bally, *Le langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1952 [1913], p. 60-62.

³⁵² À ce sujet, Jean-Louis Chiss affirme que pour Bally « la marque 'sociale' du langage peut être l'expression de 'sentiments sociaux', c'est-à-dire de sentiments nés de faits étrangers à l'individu. De plus, dans le procès de communication, les 'symboles d'expression' classent l'individu socialement et reflètent les efforts qu'il fait pour s'adapter socialement aux autres individus du groupe » (Jean-Louis Chiss, « La stylistique de Charles Bally : de la notion de 'sujet parlant' à la théorie de l'énonciation », dans *Langages*, 19e année, n° 77, 1985, p. 88).

de sa théorie qui, animée par l'approche scientifique³⁵³ et par le souci d'objectivation, se consacrait aux lois générales gouvernant l'expression de la pensée dans le langage. À ce sujet, comme le souligne Gérard Genette, la tradition ballyenne accorde un privilège excessif, d'une part, à « l'expressivité mimétique, ramenée ici au cas très particulier [...] de l'autoréférence; d'autre part, au caractère prétendument affectif des faits de style³⁵⁴ ». En effet, revisitant la dichotomie saussurienne langue/parole, Bally ne prétend aborder ni le langage en général ni, au niveau individuel, « le système d'expression d'un individu isolé³⁵⁵ », mais bien le niveau des langues particulières. En d'autres termes, Christophe Gérard et Judith Wulf affirment que « la stylistique de Bally est représentative d'une tendance de la linguistique à écarter le singulier comme objet d'étude tout en le maintenant, à titre méthodologique³⁵⁶ ». Quoi qu'il en soit, en distinguant le collectif (les langues) de l'individuel (idiolecte), puis l'idiolecte du style, Bally exprime que la légitimité théorique et pratique de l'idiolecte ne se trouve que dans les différents rapports qu'il entretient avec les autres aspects du langage.

Dans le sillage de Bally, la notion d'idiolecte connaît diverses variations qui relèvent de trois dimensions principales : l'historicité, la régularité et la restriction. La *restriction* et, complémentirement, la *variation* partielles de l'usage collectif constituent les deux faces de l'appropriation individuelle d'une langue. En ce sens précis, tout idiolecte peut être conçu comme la représentation d'une langue à l'échelle individuelle ou, autrement dit, au palier individuel du langage. D'autre part, on

³⁵³ Même si, à la rigueur, Charles Bally dans son *Traité de stylistique française* proposait très clairement de respecter les enseignements de Ferdinand de Saussure, rejetant ainsi l'analyse des idiomes singuliers (dont le style littéraire), il reste néanmoins que ses travaux (et ceux qui s'en sont inspirés) ont davantage mené à un *inventaire* des faits d'expression, bien plus qu'à une description d'un véritable système de l'expressivité.

³⁵⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 203.

³⁵⁵ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, *op. cit.*, p. 17.

³⁵⁶ Christophe Gérard et Judith Wulf, *op. cit.*, p. 78.

rencontre deux grandes lignes de partage entre ces définitions : « une conception de l'idiolecte comme compétence linguistique individuelle » et une autre « comme réalisation textuelle, soit l'opposition langue et parole transposée au palier individuel du langage »³⁵⁷. La notion d'idiolecte, ancrée sur l'opposition langue (sociale) / parole (individuelle), jouit d'un certain consensus définitionnel : de « compétence linguistique », de « l'usage linguistique d'un individu », d'une « façon de parler propre à un individu », d'un « ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné »³⁵⁸.

Mais, l'application du qualificatif « individuel » aux réalisations discursives idiolectales expose toute la problématique de la singularité langagière couverte par les domaines du style. La stylistique (littéraire) se confond ainsi avec une science des idiolectes, « traduite par le constat et l'analyse par les critiques de *faits de langue* singuliers qui passeront pour ce qu'un écrivain a de plus authentique [...], notamment en matière de vocabulaire et de syntaxe³⁵⁹ ». François Rastier défend cette position : « La stylistique [...] gagnerait à se fonder sur une théorie des idiolectes, littéraires ou

³⁵⁷ Christophe Gérard et Judith Wulf, *op. cit.*, p. 79.

³⁵⁸ Franck Neveu, dans son article « Singularités linguistiques du discours - L'idiolecte : fiction ou réalité? », a compilé les principales définitions de l'idiolecte : a) « comportement linguistique particulier d'un locuteur unique, au sein d'une communauté linguistique (Pottier & *alii*, 1973, art. "Idiolecte") »; b) « ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné, à un moment déterminé (Dubois & *alii*, 1973, art. "Idiolecte") »; c) « langage d'une seule personne, lorsqu'il est l'objet d'étude, tant comme base de description limitée d'un parler [...] que comme étude des caractères linguistiques propres à cette seule personne (Mounin & *alii*, 1974, art. "Idiolecte") »; d) « compétence linguistique d'un sujet individuel, et plus spécifiquement : ensemble des traits idiosyncrasiques qui la caractérisent (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 227) »; e) « ensemble des particularités de l'usage linguistique d'un individu (Arrivé & *alii*, 1986, art. "Idiolecte") »; f) « façon de parler propre à un individu, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient (Ducrot & Schaeffer, 1995, p. 117) », etc. (Franck Neveu, « Singularités linguistiques du discours - L'idiolecte : fiction ou réalité? », dans Franck Neveu (dir.), *Styles. Langue, histoire, littérature*, Paris, SEDES, 2001, p. 7-17).

³⁵⁹ Éric Bordas, « Introduction », *op. cit.*, p. 4-5.

non³⁶⁰ ». Cependant, si la stylistique, et du moins certaines approches stylistiques, se refusent à être une des branches de la linguistique apte à étudier les variations idiolectales, c'est parce qu'elle se veut d'abord une herméneutique au service de l'interprétation des textes.

Une telle tension apparaît dans la controverse qui a opposé une linguistique littéraire des idiolectes, mise à l'honneur par certains philologues français³⁶¹, et une psychologie des choix langagiers, développée notamment par la stylistique allemande. Alors que Charles Bally s'intéresse plutôt à l'expressivité de la langue dans le but de chercher chez les écrivains des matériaux utiles à l'étude du français littéraire, une conception stylistique du texte, établie en fonction de l'autorité d'un auteur individualisé reconnaissable à son style, se cristallise institutionnellement en Allemagne à la fin du XIX^e siècle. Les principes et les enjeux de cette discipline sont explicités par la démarche de Leo Spitzer qui, héritier de la philologie (romane en l'occurrence) et de la tradition herméneutique allemande (Schleiermacher) s'appuie essentiellement sur la postulation d'une très forte unité du texte et de l'œuvre : unité où se relie la partie, voire le détail linguistique, et le tout.

Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général ; et souvent, les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. Je me demandais si on ne pouvait pas établir un dénominateur commun pour toutes ces déviations [...]³⁶².

³⁶⁰ François Rastier, « Le problème du style pour la sémantique du texte », dans Pierre Cahné et Georges Molinié (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 277.

³⁶¹ On se souvient ici de Charles Bruneau qui utilise la description des idiolectes d'auteurs afin de faire le bilan des solutions expressives ouvertes aux lecteurs (Charles Bruneau, « La stylistique », dans *Romance philology*, n° 5, 1951, p. 1-14).

³⁶² Leo Spitzer, *Études de style*, trad. Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Éditions Gallimard, 1970, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 54.

Selon la pensée de Spitzer, la catégorie de l'unité cautionne toute herméneutique et garantit, par convergence des faits, le trajet analytique « qui va du langage et du style à l'esprit³⁶³ ». La méthode de Spitzer fera de l'étude des détails langagiers un mode herméneutique de compréhension d'un « auteur tout entier ». L'individualité, ancrée dans l'âme même de l'écrivain, évoque ici l'idée que le style relève de la trace personnelle laissée par l'instrument de l'écriture. En ce sens, l'unité auctoriale permet de dévoiler l'« étymon spirituel » de l'œuvre : « ne pourrait-on pas trouver le radical spirituel, la racine psychologique de différents traits de style qui marquent l'individualité d'un écrivain, comme on a pu trouver la racine commune des formations verbales bien capricieuses ?³⁶⁴ ». Cette démarche met de l'avant la possibilité de l'interprétation par une réduction unitaire massive, permise, à son tour, par un idéalisme psychologique fortement assumé des choix langagiers.

L'interprète est un physiognomoniste qui cherche à reconstituer, à partir des caractéristiques formelles d'une œuvre, l'âme d'un créateur ou d'une époque [et] l'œuvre est expression d'une réalité profonde qui se trouve inscrite dans l'homme ou la collectivité qui la produisent³⁶⁵.

Même si Spitzer s'inscrit dans une démarche linguistique basée sur l'écart individuel, il porte un intérêt privilégié aux variations expressives aptes à révéler la trace de la subjectivité du locuteur. Cette nouvelle stylistique, combinant des propositions de la phénoménologie, de la psychanalyse et de l'herméneutique, se constitue donc contre l'analyse exhaustive des idiolectes d'auteur qui se limitait à faire le bilan des

³⁶³ Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 56.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁶⁵ Jean Molino, *op. cit.*, p. 236-237.

solutions expressives des écrivains³⁶⁶. Les stylistiques individuelles de Bally et de Spitzer trouvent ici leur place parmi les autres théories du langage et occupent l'espace ouvert par l'anthropologie linguistique de la période romantique.

Avec Leo Spitzer, même si c'est dans un cadre différent, Michel Riffaterre considère que seuls les traits langagiers saillants d'un auteur, puisque aptes à se constituer en idiolecte par le lecteur, intéressent la stylistique. La théorie de Riffaterre ramène le style au cœur du mouvement de réception :

Le style est compris comme un soulignement (*emphasis*) ajouté à l'information transmise, sans altération de sens. [...]. Le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu'il rationalise en y trouvant une forme d'art, une personnalité, une intention, etc.). Ce qui revient à dire que le langage exprime et que le style met en valeur³⁶⁷.

Ce détour par l'« attention du lecteur » et cette définition du style, comme « mise en relief » d'une série de certains traits du tissu neutre de la langue d'un texte, permettent à Riffaterre de se garder de l'intuitivisme de Spitzer et du traitement aveugle du fait idiolectal comme pur fait de langue du positivisme philologique français. En emboîtant le pas à l'appréhension sémiotique des singularités langagières, Riffaterre conçoit alors l'effet stylistique comme un phénomène inattendu, c'est-à-dire comme un « contraste » qui résulte de déviations normées par le contexte et qui s'impose à l'attention du lecteur dans le parcours textuel. Pour cette stylistique structurale, l'objet de la perception/description s'inscrit dans la dimension de la *linéarité* du texte parce qu'il s'agit d'un aspect évident de la lecture.

³⁶⁶ Pour ce faire, cette analyse remontait, dans un premier temps, à un « sociolecte » qui constituerait la langue littéraire et, dans un second temps, à la langue en général dont le sociolecte littéraire n'était qu'une réalisation particulière.

³⁶⁷ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 30-31.

Le style n'est pas fait d'une succession de figures, de tropes, de procédés; ce n'est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d'un texte, c'est une séquence d'éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués, de dyades, de groupes binaires dont les pôles (contexte, contraste par rapport à ce contexte) sont inséparables, inexistants indépendamment l'un de l'autre (chaque fait de style comprend donc un contexte et un contraste)³⁶⁸.

Suivant la tendance romantique, Bally, Spitzer, Riffaterre, et bien d'autres encore, ont vite compris qu'il était insuffisant de dresser des catalogues de figures rhétoriques de style, comme le faisaient leurs prédécesseurs³⁶⁹. En effet, en cherchant à s'émanciper de la rhétorique et d'une exégèse normative de la pensée, la stylistique littéraire tentait de trouver sa légitimité à l'écart des considérations génériques, en se proposant d'être cette « discipline paradoxale » des pratiques esthétiques individuelles. Ce constat prend toute sa valeur dans les paroles de Pierre Guiraud : « La stylistique est une rhétorique moderne sous sa double forme; une science de l'expression et une critique des styles individuels³⁷⁰ ». L'analyse de la spécificité de ces « styles individuels », fondée sur le détail des faits superficiels de l'expression (le mot, la syntaxe, la morphologie, la rythmique, et même les genres littéraires), a constitué, selon Daniel Delas, « l'impasse des stylistiques fermées³⁷¹ ». Une appréhension abstraite oriente donc les stylistiques grammaticales qui croyaient « pouvoir légitimer la validité de la signification - unique et absolue - du texte ou de l'objet en exposant

³⁶⁸ Riffaterre Michael, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 65-66.

³⁶⁹ Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Styles, apories et impostures », dans *Langages*, 29e année, n°118, 1995, p. 12.

³⁷⁰ Pierre Guiraud, *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 5.

³⁷¹ Daniel Delas, op. cit., p. 95.

les pièces de sa composition³⁷² ». Dans cette même perspective critique, Gérard Genette dénonce la « conception *discontinue* du style » :

La définition traditionnelle [du style] présentait un autre inconvénient [...] que l'on retrouve illustré (implicitement, puisqu'elle ne s'embarrasse guère de définitions) dans la pratique de la stylistique littéraire : celui d'une conception *discontinue* du style, comme constitué d'une série d'accidents ponctuels échelonnés au long d'un *continuum* linguistique (celui du texte), comme les cailloux du Petit Poucet – qu'il s'agit de détecter, d'identifier et d'interpréter comme autant de « faits de style » ou de « traits stylistiques » en quelque sorte autonomes³⁷³.

Genette attaque ouvertement les méthodes de détection de Spitzer et de Riffaterre qui, dans une même « vision atomiste », réduisent le style à la convergence, psychologique ou pragmatique, d'« une collection de *détails* significatifs (Spitzer) ou d'éléments marqués (Riffaterre) contrastant avec un contexte non marqué [...]»³⁷⁴. Ces approches envisagent l'individuel comme un phénomène isolé de ses conditions concrètes de production et de réception. De ce point de vue, la singularité de l'écriture, constituée à partir des marques distinctives ou d'une série de procédés idiosyncrasiques, définit la signature de l'auteur en fonction de ses caractéristiques fixées et prédéfinies. À ce titre, l'individuel se rapporte à des traits distinctifs susceptibles d'être objectivement mesurés par la récurrence des marques d'expressivité typiques. Il m'apparaît évident qu'il ne s'agit plus ici d'une simple question de définition, mais d'une façon entièrement différente de concevoir la singularité langagière d'une œuvre littéraire. En revanche, la stylistique, influencée

³⁷² Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Styles, apories et impostures », *op. cit.*, p. 18.

³⁷³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 204.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 205.

par les formes les plus diverses de la linguistique postsaussurienne³⁷⁵, a trop lié son « destin » à la problématique du sujet individuel et aux procédés mécaniques utilisés à le caractériser.

2.4 Approfondissements théoriques de l'individuel

Comme on vient de le voir, l'individuel est conçu par certaines théories linguistiques, littéraires et stylistiques à partir d'un ensemble très vaste de pratiques qui définissent des groupes ethniques, le génie d'une langue, des formes de vie, la façon d'écrire d'un écrivain, etc³⁷⁶. Ces « pratiques », selon Laurent Jenny, motivent une réalisation « transitive » où elles portent sur un objet extérieur et une réalisation « réfléchie » où l'agent se prend lui-même pour objet de sa pratique³⁷⁷. Dans ces conditions, l'individuation, prise dans sa forme la plus abstraite, là où l'affirmation de l'individu se présente de la façon la plus stéréotypée, ne se conçoit guère que sur le mode « réfléchi »³⁷⁸. Les gestes de l'individu, par exemple, signalent qu'il ne se confond pas avec une collectivité qui gouvernerait son existence : « il s'agit donc de revendiquer une forme d'ipséité vide par des gestes aussi communs qu'allumer une

³⁷⁵ On pourrait citer ici la linguistique structurale, fonctionnelle, glossématique, guillaumienne, polylectale, ou chomskyenne, générative et transformationnelle, voire tagmémique, énonciative, pragmatique, quelques fois mêlées aux études de métriques, de poétiques ou de néo-rhétoriques.

³⁷⁶ Laurent Jenny, « Du style comme pratique », dans *Littérature*, n° 118, 2000, p. 98

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

cigarette, fermer une porte pour s'isoler ou décider d'appeler quelqu'un sur son téléphone portable³⁷⁹ ».

Dans une « pratique de l'individuel » différente, Pierre Bourdieu³⁸⁰ affirme que « se distinguer », signifie, au contraire, « prendre position » par un ensemble d'habitudes, de choix, ou de préférences esthétiques. Ces choix permettent à l'individu d'éprouver ou d'affirmer une position occupée dans l'espace social : se distinguer amène donc le sujet à se rattacher à des groupes sociaux et à s'opposer à d'autres³⁸¹. Élaborée à l'intérieur d'une réflexion sur la constitution sociologique des classes sociales et d'une pensée du pouvoir, la notion du style repose ici sur la production de signes distinctifs. Ce point de vue aborde les styles comme un enchâssement de caractérisations qui renvoient chacune à une classe d'appartenance. Certaines de ces caractérisations se rapportent au « dialecte » dans lequel se configure le texte individuel. La « distinction » aide ainsi à comprendre comment (ou pourquoi) advient la différence, comment se créent des effets de seuils et de valence, comment un style devient perceptible, agissant, et surtout quels effets discriminants il induit. Cependant, comme le note Laurent Jenny, « l'ensemble des valeurs sociales que j'exhibe pour me *distinguer* ne se confond pas avec la présentation de mon *individualité* (même si elle peut en faire partie)³⁸² ». En ce sens, la distinction fait appel à une norme exogène dont les modifications ne se façonnent qu'*a priori*, sous l'effet cumulé des particularités selon leur capacité d'impact, principalement réglée sur le critère de nouveauté.

³⁷⁹ Laurent Jenny, « Du style comme pratique », *op. cit.*, p. 99.

³⁸⁰ On peut distinguer trois acceptions du style sous la plume de Pierre Bourdieu : le style comme « distinction », le style comme « habitus », le style comme « manière ». Bourdieu n'a pas proposé de définition unifiée du style, mais il a usé en permanence de la notion pour en multiplier les enjeux.

³⁸¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 61.

³⁸² Laurent Jenny, « Du style comme pratique », *op. cit.*, p. 100.

Pour sa part, Vincent Descombes, dans l'ouvrage *Proust, Philosophie du roman*, rappelle le sens logique et philosophique du mot « individuation » : « Les philosophes appellent *principe d'individuation pour un genre de choses donné*, le concept dont nous nous servons pour décider si nous parlons bien du même individu³⁸³ ». Descombes comprend « individualisation » au sens que Laurent Jenny accorde à « distinction » : « Quand nous parlons d'individualisation, nous ne discutons plus de problèmes d'identification, mais de problèmes de caractérisation. (...) Il s'agit maintenant de savoir en quoi divers individus de même espèce se ressemblent et en quoi ils se distinguent³⁸⁴. » L'opération qui résulte d'un processus d'individualisation, au sens de Vincent Descombes, détermine l'activité de caractérisation. En revanche, Laurent Jenny se rapproche plus de l'opposition avancée par Jean-Philippe Saint-Gérard dans son article « Style et individualisation : le cas du XIX^e siècle³⁸⁵ ». Celui-ci oppose en effet, dans la pratique du style, « individuation » et « individualisation » comme deux formes d'inscription du sujet dans la langue :

L'INDIVIDUATION qui pose intrinsèquement l'objet du STYLE comme un donné du langage résultant de la capacité de l'individu à s'inscrire dans l'univers du monde par la langue. Sa langue : la langue à laquelle le renvoie son ipséité, et qui le constitue en sujet régi par la parole collective. Qui lui assigne une place et lui donne une voix au sein du chœur. Et l'INDIVIDUALISATION, qui envisage le donné résultatif comme un procès, dans son effectuation en langage et dans la tension du dynamisme sémiologique suscité par le sujet régi réagissant à sa propre dépendance, et affirmant son vouloir être individuel, dans et par la langue³⁸⁶.

³⁸³ Vincent Descombes, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 301.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Jean-Philippe Saint-Gérard, « Style et individualisation : le cas du XIX^e siècle », dans Mireille Dereu (dir.), *Vous avez dit « Style d'auteur »?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1999, p. 17-52.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

Jenny propose ainsi une définition du style en trois paliers : individuation, distinction et individualisation. Dans cette perspective, alors que *distinguer* un individu signifie le saisir comme l'addition d'un ensemble de caractéristiques externes et prédéfinies, *l'individualiser*, au sens transitif du terme, implique le comprendre comme une dynamique interne de différenciations en acte. Dans ce contexte, l'individualisation se réfère à la saisie d'une convergence de différenciations, d'un style d'être et éventuellement de devenir. Ce principe de différenciation renvoie à la notion embryologique d'émergence de différences internes qui conduit dans un processus historicisé non à la *particularité* de l'individu, mais bien à sa *singularité*³⁸⁷.

En tant que catégorie centrale de l'individualisation, le singulier se présente comme une notion très variable dont les différentes conceptualisations s'agencent autour d'un *continuun* qui va du particulier au général. Mais, historiquement, le singulier renferme des représentations qui caractérisent un processus d'appropriation individuelle du langage, de subjectivation, d'intériorisation de normes ou encore d'instauration de nouvelles possibilités langagières. Ainsi, le style renvoie surtout à des valeurs d'exception et de singularité : « que le style apparaisse dans son pouvoir intégrateur d'une collectivité historique ou qu'il se manifeste comme une marque de sécession et de solitude, il vise toujours une singularité³⁸⁸ ». En revanche, Laurent Jenny rappelle que les formes stylistiques « ne sont pas seulement originales et singulières, elles sont aussi typiques, sans quoi elles seraient littéralement non repérables³⁸⁹ ».

³⁸⁷ Laurent Jenny, « L'objet singulier de la stylistique », dans *Littérature*, n° 89, 1993, p. 115

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

Dans une approche différente, Gérard Dessons, dans *L'Art et la manière : art, littérature, langage*, exploite la notion de « manière » dans le cadre d'une logique singulière du dire. La « manière » se distingue ainsi d'une « singularité formelle » et se rapporte à la « valeur » comme pratique trans-subjective, impliquant par conséquent le collectif dans l'individuel. En ce sens, examiner la nature et les frontières du singulier et de son caractère irréductible exige un repositionnement face aux termes du *spécifique* et de l'*unique*.

[...] le spécifique désigne la capacité d'une œuvre d'être à elle-même sa propre historicité, qui n'est pas sa situation dans l'histoire, mais sa capacité d'en sortir indéfiniment [...]. En ce sens, le spécifique est le mode même de la valeur, qui fait de l'œuvre la réalisation maximale du domaine ou de la catégorie dans laquelle elle s'inscrit³⁹⁰.

Les conséquences s'opposent selon qu'on pense l'unique par le spécifique ou le spécifique par l'unique. Dans ce dernier cas, le singulier de l'œuvre se maintient dans l'individuel, par opposition au général, voire à l'universel. Ainsi que le montre Gérard Dessons, la discordance essentielle concerne alors « la valeur de l'individuel » : une œuvre devient spécifique, si et seulement si, « elle n'a d'individualité que d'avoir une valeur collective³⁹¹ ». Cette question du singulier ainsi posée montre que la parole d'un écrivain, aussi singulière soit-elle, n'a de portée que dans le cadre d'une relation interpersonnelle particulière. Dans ces termes, l'unique comme le spécifique établissent deux approches convergentes de la singularité puisque l'idée même d'unicité ne se laisse penser que par l'idée de spécificité, qui ramène la valeur de l'œuvre au sujet et à l'histoire.

³⁹⁰ Gérard Dessons, *L'art et la manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 80-81.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 79.

Mais le propre du singulier ne se limite pas à distinguer des manifestations langagières, il s'identifie aussi à un régime de création qui configure le mouvement différentiel de singularisation de l'œuvre. En plus, le singulier, comme aspect constitutif du style, n'est ni un niveau ni un palier du langage, mais un événement sémiotique qui se perçoit et se produit au sein des textes. La singularité scripturale procède d'une dialectique entre identité et différence, entre collectif et individuel, dans l'émergence de régularités qui « à divers niveaux, déterminent des caractéristiques de fonctionnement textuel³⁹² » et fondent la valeur littéraire. C'est ainsi que l'acte de singularisation peut non seulement mobiliser des formes discursives traditionnelles, mais aussi assimiler des traditions discursives génériques. Au fond, il faut considérer que l'aspect principal du singulier ne réside pas tant dans sa valeur distinctive, mais dans sa capacité à symboliser une réalisation langagière vécue comme unique.

Je reprends encore ici la pensée de Laurent Jenny qui, dans son ouvrage *La parole singulière*³⁹³, emploie le terme de « singularisation » dans un sens très proche de celui d'« individualisation ». Et lorsqu'un individu prend en charge cette individualisation (ou singularisation) comme tâche à accomplir, et non plus seulement comme analyse à mener, sur un objet ou sur soi-même, il s'ouvre à l'expérience de « stylisation ». On comprend en effet que le style ne saurait se réduire à un faisceau de traits, mais qu'il se constitue aussi et essentiellement d'un *processus* que Jenny qualifie de « pratique de ressaisissement de l'individualité d'un objet³⁹⁴ ». Jenny reconnaît donc l'importance de la place de la stylisation dans les « pratiques de l'individuel » : « Pas

³⁹² Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 116.

³⁹³ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

³⁹⁴ Laurent Jenny, « Du style comme pratique », *op. cit.*, p. 102.

de style, sans stylisation. Cette stylisation est globale, elle n'excepte aucune des propriétés de l'objet³⁹⁵ ». Il y a là le sentiment d'une temporalité qui permet en effet de réfléchir à ce que la logique différentielle de la *distinction* de Bourdieu laissait de côté : le « processus singulier d'individuation, avec les relations qui le lie contingentement au monde, et pris dans un contexte symbolique déterminé³⁹⁶ ».

La stylisation, intégrant ainsi la question de la dynamique temporelle, instaure le style et son caractère processuel au centre d'un travail de singularisation. Par conséquent, ce travail, en raison de sa médiation intensifiante, élabore des formes textuelles, « des forces de relief, des possibilités d'individuation, qui ne sont pas forcément originales ou distinguées, mais qui sont avant tout insubstituables³⁹⁷ ». De toutes ces observations, je retiens que l'individuation, comme moteur d'une expression individuelle, concerne la manière du sujet de se manifester, et même de s'instituer, alors que la singularisation, s'intéresse moins à l'unicité et l'originalité d'une forme, d'un geste ou d'une pratique pour engager le « comment » : « l'être tel³⁹⁸ », la nature « insubstituable » de cette forme, de ce geste et de cette pratique. La stylisation détermine dès lors toutes sortes d'orientation et de valeurs existentielles et s'incarne dans toutes sortes d'expressions stylistiques de la forme (des processus de variation, d'écartement, d'imitation, des mécanismes de distinction, d'emphase et d'ornement).

³⁹⁵ Laurent Jenny, « Du style comme pratique », *op. cit.*, p. 112.

³⁹⁶ Philippe Lacour, *La nostalgie de l'individuel*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, 30.

³⁹⁷ Marielle Macé, « Du style comme force », dans Laurent Jenny (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 153.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 156.

CHAPITRE III

DE L'ALTÉRITÉ : DE L'AUTRE ET VERS L'AUTRE

Les adultes, vilains comédiens jouant toujours le même rôle, ne comprennent pas que l'enfance est avant tout une aventure intellectuelle où seules importent la conquête et la sauvegarde de l'identité, que celle-ci reste longtemps précaire et que, tout bien considéré, cette aventure est la plus dramatique de l'existence.

Jacques Ferron, *L'amélanchier*

D'après les discussions menées jusqu'ici, la question du style, par l'intermédiaire de certaines conceptions littéraires et linguistiques, semble ne pouvoir se poser qu'au singulier, dans les termes d'une subjectivité individuelle. À ce sujet, Richard Shusterman, dans son article « Style et styles de vie, originalité, authenticité, et dédoublement du moi », analyse les positions de Nietzsche, Emerson et Wittgenstein afin de montrer comment la caractérisation du style reste dépendante de l'expression d'une individualité :

« Fiez-vous à vous-même », nous enjoint Emerson, et vous parviendrez non seulement à un style original, mais à l'originalité du génie. « Croire votre propre pensée, croire que ce qui est vrai pour vous, dans l'intimité de votre cœur, est vrai pour tous les hommes : voilà le génie ». Rien n'étant plus « sacré » que « l'intégrité de notre esprit », l'imitation d'autrui est un « suicide » pour le moi et pour le style. La conformité aux conventions du style et de la croyance étouffe et dissimule le moi. « Mais faites ce qui est en vous », dit Emerson, « et je vous connaîtrai » [1]. Nietzsche, qui se reconnaît inspiré par Emerson, offre la même réponse lorsqu'il insiste sur le besoin de « donner du style à son caractère - art noble et rare! », « Soyez-vous-même », conseille-t-il. Styliser son moi, c'est lui

donner pleine et libre expression. La conformité aux conventions du troupeau est donc dangereuse, puisque le style exige que l'on « suive sa propre voie » ainsi que « la loi fondamentale de son moi authentique » [2]. Wittgenstein soutient, dans le même sens, que le style, n'étant pas simple affaire de technique mais d'« esprit », doit « pousser dans toute sa fraîcheur depuis les profondeurs de l'individu ». Et Wittgenstein de citer d'un ton approuvateur l'apophtegme français : « Le style c'est l'homme même » [3]³⁹⁹.

Pour ajouter à ces réflexions de Shusterman, je pourrais encore reprendre ici la pensée de Roland Barthes qui, dans « Le degré zéro de l'écriture », considère le style comme irréductiblement individuel et personnel, égoïste en somme, ou du moins égotiste. Barthes opère ainsi une distinction entre la « langue », qu'il assimile à « un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque⁴⁰⁰ », et le « style », phénomène d'ordre germinatif, « langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur⁴⁰¹ », et qui correspond à tout ce qui vient du tempérament profond de l'écrivain. Cette attitude critique explicitée par Barthes consolide une pensée qui confine la notion de style aux seuls domaines du sujet producteur du discours. Dans cette même perspective, Bernard Vouilloux souligne que le style constitue « la trame continue formée par *tous* les aspects de son fonctionnement symbolique qui renvoient, en tant que tels, à l'instance de production⁴⁰² ». De son côté, Denis Bertrand soutient que « [d]ire le style d'un objet sémiotique quelconque, c'est donc intégrer dans le seul mouvement d'un

³⁹⁹ Richard Shusterman, « Style et styles de vie, originalité, authenticité, et dédoublement du moi », dans *Littérature*, n° 105, 1997, p. 103-104. Les citations de R. Shusterman sont extraites de : (1) l'essai d'Emerson intitulé *Self-Reliance* (La confiance en soi-même), l'édition Everyman de ses *Essays*, Londres, Dutton, 1942, p. 30, 31, 33 et 35; (2) Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre IV, et « Schopenhauer éducateur », dans *Considérations inactuelles* (Untimely Meditations), Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 127 et 129; (3) Ludwig Wittgenstein, *Culture and value*, Oxford, Blackwell, 1980, p. 3, 53 et 78.

⁴⁰⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 11.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰² Bernard Vouilloux, « La portée du style », dans *Poétique*, n° 154, 2008, p. 211-212.

énoncé la totalité des éléments signifiants par lesquels on définit cet objet, et à travers lesquels on désigne un sujet⁴⁰³ ». D'un point de vue sémiotique, la position de ces auteurs contribue encore à projeter une vision du style qui privilégie en quelque sorte le régime de l'exclusion par rapport au régime de la participation, de la fermeture par rapport à l'ouverture, du tri par rapport au mélange, du « pur » par rapport à l'« impur »⁴⁰⁴. Autrement dit, le style se rangerait du côté des « valeurs de l'absolu » qui supposent la prédominance de la valence de la fermeture sur celle de l'ouverture et la prédominance de la valence du tri sur celle du mélange; au titre de la première, le fermé vaut comme distingué et l'ouvert comme commun; au titre de la seconde, le mêlé est déprécié comme disparate, et le pur, apprécié justement comme absolu⁴⁰⁵.

Mais que faut-il aujourd'hui inclure dans la définition du style pour qu'on puisse dépasser ce repli individualiste, cette quête perpétuelle d'identité ou encore cet excès dans la singularisation du *moi*? Assurément une perspective qui noue dans un rapport inextricable le « même » du discours et son « autre ». Je dirige ainsi mon regard vers la constatation d'un « *sens de l'autre* », d'un mode sensible de l'« autre » inhérent à toute construction stylistique et, par conséquent, à tous les processus sous-jacents à l'individuation et à la stylisation. Ce parti pris pour la figuration de l'altérité remet en question le « mythe de l'unicité » du sujet producteur du discours, qui, comme le souligne Alain Rabatel, semble « avoir trouvé un refuge inexpugnable dans les forteresses jumelles de l'idiolecte et du style⁴⁰⁶ ». Cette prise de position, à l'instar de la notion d'« individuel », manifeste un point critique de mes discussions : quel est le

⁴⁰³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 213.

⁴⁰⁴ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰⁶ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome 2, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2009, p. 475.

statut de l'« autre » comme formant-source d'un style, d'une stylisation, d'une individuation? Et de quel « autre » s'agit-il? En général, l'origine de ce débat se retrouve dans plusieurs disciplines (en anthropologie, en sciences politiques, en philosophie, en économie, en théologie, etc.) selon lesquelles les représentations de l'« autre » investissent, comme le signale Pierre Ouellet, une diversité de formes : « C'est l'étranger : le migrant, l'exilé. Ou c'est l'Altérité avec un grand A : l'ailleurs, le transcendant⁴⁰⁷ ». Mais aussi, si l'on en revient à l'analogie narrative, puis énonciative, l'« autre » dans son identité narrative, l'« autre » comme *il* ou comme *tu* face au *je*⁴⁰⁸. En ce sens, les figures de l'altérité, toujours en corrélation avec celles de l'identité, se spécifient selon les configurations les plus diverses : semblable/dissemblable, autochtone/étranger, proche/lointain, ami/ennemi, normal/déviant, minorité/majorité, etc.

Encore là, la figure de l'« autre » englobe et traduit deux directions complémentaires. La première considère l'altérité comme une dimension constitutive, trouvée « à la racine d'un Même⁴⁰⁹ », et d'où découle le caractère foncièrement dialogique de tout énoncé de style et de toute « stylisation ». Cette perspective déjoue la dialectique du « même » et de l'« autre » en les renvoyant à l'hétérogénéité irréductible du style. L'effet d'individualité de l'être n'offre qu'un paraître, qui autorise l'« autre » à se manifester dans toute sa multiplicité. Cela revient en quelque sorte à confirmer, dans l'apparent effet d'unité du style, le processus d'interaction et de dépendance du « même » et de l'« autre ». Je me dirige alors vers une conception qui révèle, non une

⁴⁰⁷ Pierre Ouellet, « Le lieu de l'autre. L'énonciation de l'altérité dans la poésie québécoise contemporaine », dans Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2002, p. 185 - 207.

⁴⁰⁸ Claude Calame, « Identité et sujet de discours : soi-même comme les autres », dans *Revue de théologie et de philosophie*, n° 138, 2006, p. 347.

⁴⁰⁹ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1984, p. 31.

identité scripturale renfermée sur des invariances, mais plutôt une certaine « inconsistance » du style qui pose la stylisation comme un « régime » reliant l'individu au monde par ses perceptions et ses actions. Dans ce cadre, l'individuation d'une forme, d'un être, requiert une composition avec des formes « autres », avec d'autres vivants, c'est-à-dire dans débat avec autrui et avec soi-même.

La deuxième direction érige l'« autre » en une instance réceptrice, envisagée sous la figure du lecteur puisque, comme le souligne Marielle Macé, « la dialectique du rapport de stylisation entre un individu et une forme ne concerne en effet pas seulement l'auteur, mais se redéploie dans l'expérience du lecteur⁴¹⁰ ». À cet égard, au-delà d'une visée classique d'expressivité, les formes d'un style, en tant que forces d'attraction, de mobilisation et d'orientation, seraient ainsi ouvertes à cet « autre » (représenté par le lecteur) qui éprouve, prolonge en lui-même et active les propositions stylistiques⁴¹¹. Or, le style, comme le dit encore une fois Marielle Macé, « est un phénomène, un processus à saisir [...]; le comprendre réclame une attention et une plongée dans le concret et dans sa force de différenciation, c'est-à-dire dans les œuvres, les formes d'être et les individus qui les reçoivent ou qui en font usage⁴¹² ».

Je souhaite ainsi aborder dans le dernier mouvement de cette étude la relation entre le style et ce double vecteur de l'altérité. De cette relation, se dégagent deux types de *procès interactifs* de construction du sens d'un style. Le premier s'oriente vers le travail de l'écriture et, dans ce cas, la langue se présente comme « une altérité résistante elle-même et, à travers elle l'infinité des discours, toute la culture dont elle

⁴¹⁰ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 86.

⁴¹¹ Laurent Jenny, « Introduction », dans Laurent Jenny (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 15.

⁴¹² Marielle Macé, « Être un style », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, 2010, p. 13.

est un des principaux dépositaires⁴¹³ ». En outre, l'affirmation d'une identité passe par l'usage de la langue; elle advient par différentes procédures d'ordre discursif qui semblent coïncider avec des opérateurs de subjectivation et d'individualisation, mais qui impliquent l'usage d'un moyen d'expression et de communication partagé. Le deuxième procès englobe le travail de lecture, de mise en acte du texte où les formes de style, engagées dans un processus d'individuation, lui donnent corps et voix. Je cherche par conséquent à rouvrir la notion d'« expression individuelle » afin de reconnaître à la fois une dynamique de stylisation, sans cesse nourrie des inflexions de l'altérité, et une force, pleine de perspective, tournée vers une extériorité qui s'offre à la lecture et à l'actualisation. De ce point de vue, l'expérience vive du sujet sensible et percevant implique, en production, un centre de perception et d'émotion, l'intensité thymique fournissant l'une des articulations conceptuelles entre style, ethos et posture. En réception, cette expérience s'inscrit dans une dynamique de partage qui affecte vivement le lecteur et réclame un travail interprétatif *inédit*⁴¹⁴.

De cette façon, la caractérisation d'une double puissance langagière anime les dynamiques de saisir et d'être saisi, de capter et d'être capté, de toucher et d'être touché⁴¹⁵, puisque, comme le remarque Marielle Macé, « lorsqu'un individu fait l'expérience d'une forme, qu'il est saisi par elle en même temps qu'il s'en saisit, c'est bien un style qui en regarde un autre⁴¹⁶ ». Or, je ne veux pas nier que le style s'enracine dans le producteur du discours, puisque le *sujet énonçant* ne peut agir indépendamment de ce qu'il est, de ce qu'il ressent et de ce qu'il perçoit. Mais, la réflexion sur l'émergence et le mode d'existence d'un style m'amène à dépasser la

⁴¹³ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 34.

⁴¹⁴ Marion Colas-Blaise et Claire Stolz, op. cit., p. 106.

⁴¹⁵ Marielle Macé, « Du style comme force », op. cit., p. 153.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

conception strictement individuelle imposée par la tradition stylistique, à savoir celle de la permanence de la personnalité artistique et à intégrer les figurations et les configurations de l'altérité.

3.1 De l'altérité

La lexicalisation du terme *altérité* remonte aux philosophes de la Grèce antique, et notamment à l'œuvre d'Hérodote qui, dans ses écrits, représente l'image de l'« autre » à partir d'une distinction entre les « barbares » et les « Grecs ». Avec Hérodote commence une longue tradition de récits de voyage qui recréent l'univers de l'exploration des terres inconnues. La dialectique entre l'identité et l'altérité se construit dans ces récits par la figuration de l'exotisme et de la réalité des différents peuples. Et comme le constate Gilles Thérien :

Les différences sont là, bien réelles : la couleur de la peau, la forme des yeux, la taille, les costumes et surtout les comportements, tant ceux qui relèvent de la structure familiale, quand ils peuvent être observés, que ceux de la structure sociale, en particulier le comportement guerrier⁴¹⁷.

Cet ensemble de plusieurs différences façonne l'« autre » en « étranger », en ce qu'il véhicule d'inconnu, de menaçant, et qu'il importe d'exclure ou d'assimiler. La pensée du philosophe, surnommé le « Père de l'histoire » par Cicéron, institue un monde véritablement binaire où l'« autre », toujours perçu comme ayant une pratique contraire à celle des Grecs, occupe une position de non-civilisation, de sauvagerie. Ces sauvages, ou encore ces « barbares », ne se conformant pas aux mœurs du peuple d'Hérodote, introduisent une transgression à l'universalité prétendue de la règle

⁴¹⁷ Gilles Thérien, « Sans objet, sans sujet... », dans *Protée*, vol. 22, n° 1, 1994, p. 28.

grecque⁴¹⁸. L'« existence » de l'« autre », dans ce contexte, s'effectue par l'énonciation extérieure de l'altérité, par le regard du *je* qui exclut et condamne la différence perçue chez l'individu. Cela signifie que l'altérité se constitue sur le mode de l'exclusion, c'est-à-dire sur le mode du « dehors », tout en soulignant la différence de ce qui ne fait pas partie du « dedans » et qui, par conséquent, ne partage pas un espace d'identité. En ce sens, l'altérité engendre toujours un phénomène contingent et dangereux qui menace plus ou moins explicitement l'identité profonde et permanente, l'essence spécifique et individuelle du sujet⁴¹⁹.

Selon « Le petit Robert », la notion de l'« autre », dérivée du latin *alter*, exprime une relation fondamentale avec la *mêmeté* (« qui n'est pas le même individu⁴²⁰ ») et signifie aussi bien le caractère d'étrangeté d'une perception que du sujet ou de l'objet auquel on le rapporte. Les termes français, qui se fondent sur la racine *alter* (altérer, altération, alternatif, alternative), s'associent aux idées de changement d'état, ou de changement qualitatif en bien ou en mal, de succession, d'opposition et de choix.

Ainsi le terme d'« altérité », qui a été forgé à partir de ce radical, est une catégorie abstraite qui ne désigne pas une chose existante ou un référent empirique déterminé, mais un rapport, une relation suscitée et engendrée par une exigence de connaissance et par là un désir d'identification en vue de se garantir contre l'imprévu, d'appeler une reconnaissance et d'acquérir légitimement une

⁴¹⁸ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 226.

⁴¹⁹ Michel Bernard, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », dans *Protée*, vol. 29, n° 2, 2001, p. 9.

⁴²⁰ Le français dispose de deux termes pour désigner celui qui n'est pas soi : « autrui » (le prochain) qui suppose une communauté et/ou une proximité sociale, en raison de la participation partagée à une même totalité (qui peut aller du groupe à l'humanité), et « autre » (l'*alter*) qui suppose une différence et/ou une distance sociale découlant d'appartenances (territoriales, généalogiques, génériques, etc.) distinctes (Paul Robert, *op. cit.*, p. 137-138).

place ou un pouvoir, bref une sécurisation dans l'espace, le temps et la société⁴²¹.

Par conséquent, l'identité, caractère qui constitue un individu distinct de tout « autre » par un *non-moi*, engage d'emblée le principe du pluriel et du dialectique. Si l'« autre » se définit par rapport à un « même », ce « même » s'affirme autant relativement à l'« autre » qu'à soi. Platon esquissait déjà cette idée dans « Le Sophiste » :

C'est que, quand nous disons qu'il est le même et pas le même, ce n'est pas sous les mêmes rapports que nous le disons. Quand nous disons qu'il est le même, c'est parce qu'en lui-même il participe du même, et quand nous disons qu'il n'est pas le même, c'est, par contre, à cause de la communauté qu'il a avec l'autre, communauté qui, en le séparant du même, l'a fait devenir non même, mais autre [...]⁴²².

Force est de constater que l'« autre » platonicien se trouve diminué par rapport au « même », représentant de la logique et de l'intelligible. Or, la métaphysique platonicienne, axée sur des dichotomies, relègue l'« autre » à un statut inférieur au « même » qui, dans sa nature immuable, se définit comme l'être en opposition à l'« autre », perçu comme le non-être.

Dans la pensée contemporaine, le « même » se complexifie et l'altérité constitue la condition essentielle de l'émergence identitaire. À cet égard, Marc Augé, dans un cadre anthropologique, atteste que « c'est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède et permet toute définition identitaire⁴²³ ». Cette orientation inscrit l'altérité au

⁴²¹ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 7.

⁴²² Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, trad. Émile Chambry (dir.), Paris, Garnier-Éditions Flammarion, 2012 [1969], p. 119.

⁴²³ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Éditions Aubier, 1994, p. 84.

cœur de l'identité individuelle et essaie de renverser la soumission du « Divers » à l'« Un ». Or, si l'époque romantique se caractérise par le repliement du sujet sur la « sphère narcissique du soi », les changements, qui affectent la configuration de la société contemporaine, mettent en cause la notion de *sujet* et introduisent, par conséquent, le principe de l'altérité au cœur des comportements. En effet, ces nouvelles pratiques traversent la culture postmoderne et orientent la pensée philosophique de la « Différence ». Car, comme le montre Christian Ruby, la mise en perspective d'« une altérité disruptive, se jouant à l'infini des synthèses et des unités, se répand dans l'espace nomadique des archipels, au point que le recours à une *logique* n'a plus guère de sens⁴²⁴ ». Jacques Derrida éprouve l'« autre » comme creux actif dans son propre monolinguisme et en fait l'élément fondateur de sa pratique déconstructiviste : « Il se serait alors formé, ce *je*, dans *Te* site d'une situation introuvable, renvoyant toujours ailleurs, à autre chose, à une autre langue, à l'autre en général⁴²⁵ ». Dans *L'écriture et la différence*, Derrida, s'intéressant à la métaphysique, à l'histoire des idées et au langage, explicite le décentrement général du système de la philosophie occidentale et élargit en quelque sorte la perception « même/autre ». À partir de ce moment, il devient possible, voire inévitable, que « je me sache, dans mon ipséité, autre pour l'autre⁴²⁶ ». Avec une vision mouvante, multiple, le rapport à l'altérité exige donc que le « même soit l'autre de l'autre et l'autre le même que soi⁴²⁷ ».

⁴²⁴ Christian Ruby, *Les archipels de la différence : Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard*, Paris, Éditions du Félin, 1989, p. 104.

⁴²⁵ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 55.

⁴²⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1967, p. 185.

⁴²⁷ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 186.

À l'instar de Jacques Derrida, de nombreuses études, qui abordent la question de l'altérité sous des angles divers, témoignent de l'irruption de l'« autre » comme opposition à l'idée de centre et de totalité qu'implique la raison dialectique : *L'autre par Lui-même* de Jean Baudrillard⁴²⁸, *Étrangers à nous-mêmes* de Julia Kristeva⁴²⁹, *Nous et les autres* de Tzvetan Todorov⁴³⁰, *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur⁴³¹, *Figures de l'altérité* de Jean Baudrillard et Marc Guillaume⁴³², etc. Si on remonte à Freud, on observe qu'il fait du *moi* un lieu d'interaction entre les forces pulsionnelles du *ça* et les contraintes collectives du *Surmoi* (entre le *désir* et la *loi*), ce qui ouvre le sujet à la conscience de son altérité, au sentiment de sa propre discontinuité. Julia Kristeva développe cette idée dans son livre *Étrangers à nous-mêmes* : « Avec la notion freudienne d'inconscient, l'involution de l'étrange dans le psychisme perd son aspect pathologique et intègre au sein de l'unité présumée des hommes une *altérité* à la fois biologique et symbolique, qui devient partie intégrante du *même*⁴³³ ». Dans le prolongement de ses travaux, Kristeva aborde la question de l'intégration de l'« autre » dans la conscience de l'*identité-ipse* et reconnaît par conséquent dans la figure de l'étranger le double du « même », sans qui le *moi* reste impuissant à s'édifier.

⁴²⁸ Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987, 92 p.

⁴²⁹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Arthème Fayard, 1988, 294 p.

⁴³⁰ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 453 p.

⁴³¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.

⁴³² Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994, 174 p.

⁴³³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 268.

Pour Paul Ricœur, « l'Autre ne se rédui[t] pas, comme on le tient trop facilement pour acquis, à l'altérité d'un Autrui⁴³⁴ ». Il existe un véritable « travail de l'altérité » au sein de l'expérience de soi. Ricœur explicite dans cette « expérience de soi » la distinction entre deux sortes d'identité personnelle: celle immuable du « même » qui s'établit par des traits de permanence dans le temps à travers la mémoire (la *mêmeté*) et celle mobile du soi (*ipséité*) qui se maintient, à travers les transformations liées à sa condition historique⁴³⁵. En outre, à la notion d'altérité se rattache un répondant dans le vécu qui se manifeste dans trois types de relation : la relation entre soi et le monde, la passivité du *subir* et du *souffrir*; la relation intersubjective par laquelle l'« autre » « affecte » la compréhension de soi et la relation de soi à soi que représente la conscience qui « atteste » de toutes les expériences de passivité éprouvées par le sujet. Toutes ces réflexions révèlent néanmoins un paradoxe constitutif de l'altérité :

Qu'elle se présente comme un concept de la différence, de l'hétérogénéité, « suppose un horizon d'identité préalable pour opérer la distinction. Il faut du même ou encore de l'unité pour saisir l'autre et, sans cette forme première d'unité, l'altérité ne peut advenir autrement que comme une absurdité⁴³⁶ ».

Conformément à un rapport *intrasubjectif*, l'affirmation d'une identité se construit principalement sur la mesure d'écarts et se limite par conséquent à une logique binaire fondée sur la seule énumération des différences qui séparent le sujet de l'« autre ». Dans ces conditions, le portrait de l'« autre » se constitue comme une image inversée du « même », un *non-moi* plutôt que l'« autre » dans sa spécificité et son caractère propre. Le mode binaire ne peut concevoir de telle manière un système

⁴³⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 368.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁴³⁶ Thierry Leterre, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements logiques et métaphysiques de l'altérité », dans Bertrand Badie et Marc Sadoun (dir.), *L'Autre : études réunies pour Alfred Grosser*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1996, p. 80.

de valeurs ou une structure organisationnelle différente de la sienne, puisque chaque élément relevé chez l'« autre » correspond à un équivalent inverse puisé dans l'univers de référence du sujet.

En ce sens, si le concept d'altérité acquiert des nouveaux contours, il importe de l'envisager dans un rapport de rapprochements. À ce sujet, Janet Paterson formule que, « entre le soi et l'Autre, il existe certes des écarts, mais également des liens. L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants [...] »⁴³⁷. Ce rapport *intersubjectif* questionne la valeur de ce qui se présente comme fixe et inaltérable chez un individu, dans une culture, un système, une société. Dès lors, l'idée d'altérité discrédite les notions de centre et de totalité pour leur substituer celles de discontinuité et d'hétérogénéité, car, comme l'affirme Jacques Derrida, « l'altérité affecte le même, l'imprègne et le pénètre »⁴³⁸.

3.2 Sémiotique : entre identité et altérité

En sémiotique, tel que précisé dans le premier tome du *Dictionnaire* de Greimas et Courtés, l'altérité compose avec l'identité un couple de concepts interdéfinis par une relation de présupposition réciproque. Alors que la notion d'« identification permet de statuer sur l'identité de deux ou plusieurs objets, la distinction est l'opération par

⁴³⁷ Janet Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 38.

⁴³⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 186.

laquelle on reconnaît leur altérité⁴³⁹ ». La projection de ces termes sur le carré sémiotique présente trois types de relations binaires : en premier lieu, deux axes dont les termes de base /identité/ et /altérité/ contractent un rapport de contrariété; ensuite, deux schémas formés chacun de termes en relation de contradiction et, enfin, deux *deixis* dont chacune relie deux termes en relation d'implication « si et seulement si » la négation d'un terme implique l'affirmation de l'autre et vice versa⁴⁴⁰. Ici, la négation du terme /identité/ pose celui de /non-identité/ qui implique celui d'/altérité/ et la négation du terme /altérité/ pose celui de /non-altérité/ lequel implique, à son tour, celui d'/identité/.

Malgré l'introduction du concept d'altérité, la sémiotique classique porte tout son intérêt sur l'identité des sujets narratifs qui, définis par les valeurs investies dans les objets conjoints ou disjoints, trouvent leur mode d'*existence* dans l'organisation des différentes « modalités de l'être » : vouloir-être, pouvoir-être, devoir-être, etc. Cette identité modale sert à « désigner le principe de permanence qui permet à l'individu de rester le même, de persister dans son être, tout au long de son existence narrative, malgré les changements qu'il provoque ou subit⁴⁴¹ ». Dans ce cadre, le terme d'« identité », concordant avec celui d'« individuel⁴⁴² », se situe au niveau de la grammaire actantielle : « l'actant est dit individuel, par opposition à l'actant collectif, défini comme une collection d'individus dotés d'une compétence modale et/ou d'un faire communs⁴⁴³ ». L'« individuel » et le « collectif », conçus à partir de la

⁴³⁹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 13.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 29-33.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 178-179.

⁴⁴² L'univers sémantique est dit *individuel* lorsqu'il est articulé, à sa base, par la catégorie sémantique *vie/mort* ; il s'oppose ainsi à l'univers collectif fondée sur l'opposition *nature /culture* (*Ibid.*, p. 187).

⁴⁴³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 187.

répartition de la compétence modale, servent ici à conférer des contours figuratifs aux actants qui, au niveau de la sémantique discursive, seront pris en charge par la procédure de figurativisation. Dans cette logique, l'individuel se rapporte encore au concept d'unité. Au sein d'une totalité, « les individus sont considérés comme des unités intégrales, au sens où, en tant qu'unités, ils comportent des traits d'individuation⁴⁴⁴ ». Ces « unités-sujets » s'individualisent, au détriment de la collectivité, par l'affirmation des traits différenciateurs.

Selon l'optique des variations tensives, les relations entre l'individuel et le collectif se conçoivent « comme une opération *quantitative*, qui fait passer 'du tout le monde au tout seul' pour ainsi dire, mais surtout comme un mouvement *qualitatif* produisant un gain d'intensité⁴⁴⁵ ». De ce point de vue, alors que l'individuel impose comme trait constitutif l'homogénéité et l'invariance, le collectif incarne la figure du différentiel et du *diffus*. L'intensité sémantise et sensibilise l'actant qui désormais sera saisi « d'après ses traits particuliers avec un souci de *distinction*⁴⁴⁶ ». Pour Greimas et Courtés, la distinction se relie à une « opération qui établit l'altérité, par opposition à l'identification qui vise à reconnaître l'identité⁴⁴⁷ ». Alors que la différence apparaît comme une propriété de l'objet, la distinction résulte de l'acte cognitif du sujet établissant cette différence. La distinction se rapporte ainsi à l'action de différenciation des éléments sémiotiques les uns des autres. Quoi qu'il en soit, ce cadre sémiotique engendre toujours une relation d'opposition dans laquelle un concept détient un trait distinctif de plus dont l'autre concept est dépourvu. Partant de

⁴⁴⁴ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 207-208.

⁴⁴⁵ Anne Beyaert-Geslin, « Fragile Margaret », dans Anne Beyaert-Geslin (dir.) *L'image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 62.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome I, op. cit.*, p. 109.

là, la relation individuel/collectif se déploie dans le champ du carré sémiotique où l'actant *s'individualise* ou *se collectivise* dans l'acteur.

Cette position théorique de Greimas et Courtés implique deux types d'univers sémantiques susceptibles d'être assumés, interprétés et articulés de manière particulière, soit par un individu, soit par une société : dans le premiers cas, l'« univers idiolectal » correspond à la notion de personnalité et, dans le second, l'« univers sociolectal » correspond à telle ou telle culture. En sémiotique, la notion de « pratique individuelle » se conforme donc à celle d'idiolecte :

L'idiolecte est l'activité sémiotique, productrice et /ou lectrice des significations – ou l'ensemble des textes y relatifs –, propre à un acteur individuel, participant à un univers sémantique donné. [...] Dans cette perspective, on peut concevoir l'idiolecte comme la prise en charge, par un acteur individuel, de l'univers sémantique individuel [...]⁴⁴⁸.

L'individuel, situé dans les domaines de l'idiolecte, fait ainsi partie de la problématique de l'« acteur » dans la mesure où « celui-ci se définit comme la réunion, à un moment donné du parcours génératif, de propriétés structurelles d'ordre syntaxique et sémantique, se constituant en individu⁴⁴⁹ ». Cet acteur, investi à la fois d'un rôle thématique et d'un rôle actantiel, ne peut être saisi qu'au niveau de surface : il est déterminé par un contenu modal (dans la composante morphologique) et une position dans le programme narratif (dans la composante syntaxique)⁴⁵⁰. Mais parallèlement, le passage de l'actant à l'acteur se réalise par la représentation sous la forme actantielle d'un thème ou d'un parcours thématique. Plus clairement, l'*incarnation* d'un actant en acteur se produit par un glissement du niveau le plus

⁴⁴⁸ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 180.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 186-187.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 7-8.

abstrait jusqu'à la manifestation discursive. Alors que l'actant se définit en sémiotique comme « un type d'unité syntaxique, de caractère proprement formel, antérieurement à tout investissement sémantique et/ou idéologique⁴⁵¹ », l'acteur se spécifie dans le temps et dans l'espace et acquiert une « existence singulière » par l'activité de l'individuation⁴⁵².

L'individuation d'un acteur est souvent marquée par l'attribution d'un nom propre, sans que cela constitue d'ailleurs pour autant la condition sine qua non de son existence (un rôle thématique quelconque, « le père » par exemple, servira souvent de dénomination d'acteur) : l'onomastique, relevant de la sémantique discursive, est ainsi complémentaire de l'actorialisation (une des procédures de la syntaxe discursive)⁴⁵³.

Dans ce contexte, l'acteur s'individualise, non seulement par le principe d'identité, qui garantit sa permanence et sa reconnaissance tout au long du discours, mais surtout par « l'ensemble de traits pertinents qui distinguent son faire et/ou son être de ceux des autres acteurs⁴⁵⁴ ». Parmi les déterminations de l'individuation, se profilent ici les informations concernant les modes de concrétisation dont un acteur jouit par rapport aux autres acteurs ou par rapport à un certain univers spatio-temporel. L'individuation se range donc du côté de la distinction, c'est-à-dire d'un effet de sens qui reflète une structure discriminatoire sous-jacente, isole une « singularité » et explicite l'iconisation d'une figure individuelle.

Dans le deuxième tome du *Dictionnaire*, l'individuation se conçoit comme une « opération, assumée par un observateur interprétant qui permet de reconstituer les

⁴⁵¹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 3.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 186.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

relations de présuppositions entre les différents niveaux, et de reconnaître en quelque sorte la “congruence” de l’acteur⁴⁵⁵ ». L’observateur procède ainsi à des faire-réceptifs ou à des faire-interprétatifs et construit par conséquent l’individualité de l’acteur par la reconnaissance des investissements de syntaxe narrative de surface et de sémantique discursive. Ainsi, le faire-interprétatif du sujet, présenté comme le principal mode de fonctionnement de sa compétence épistémique, accorde le statut de l’immanence à l’individuation⁴⁵⁶.

De cette forme narrative et modale de l’individuation, deux sortes de logiques se dessinent : les « logiques subjectives, décrivant et réglementant les modalisations des sujets, et [les] logiques objectives, traitant des modes d’existence des objets-énoncés⁴⁵⁷ ». Pour les « logiques subjectives », « le sujet de faire se présente comme un agent, comme un élément actif, cumulant en lui toutes les potentialités du faire; le sujet d’état, au contraire, apparaît comme un patient, il recueille toutes les excitations du monde, inscrites dans les objets qui l’environnent⁴⁵⁸ ». Quant aux « logiques objectives », la modalisation de l’être concerne les « modes d’existence des objets énoncés⁴⁵⁹ », à savoir l’étude de l’« être de l’être » des objets sémiotiques. Au-delà d’un intérêt porté sur une simple logique modale (aux prédications en soi et aux conditions de leur signification), la sémiotique se penche sur l’étude de la variation existentielle ou factitive de l’acte de prédication et des effets sujet/objet relevant de cet acte. Par conséquent, si, d’un côté, les logiques objectives ouvrent le problème de la cognition, lieu où les objets de la perception et de l’énonciation reçoivent leurs

⁴⁵⁵ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 112.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Algirdas Julien Greimas, *Du sens II, op. cit.*, p. 79.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

« modes d'existence », leur signification modale, de l'autre, les logiques subjectives donnent accès à une théorie de la passion⁴⁶⁰.

Or, le développement des « passions » en sémiotique détermine une nouvelle dimension d'appréhension du sujet. Provenant de la théorie des modalités, le thymique, en tant que siège de l'affectivité, désigne une catégorie hiérarchisée au niveau narratif entre le pragmatique et le cognitif. L'ouverture sur le pathémique permet à la sémiotique *générale* de saisir la spécificité des sujets narratifs dans leur individualité et, d'une certaine manière, dans l'émergence du sensible singularisant. Car la passion, voire l'émotion, située en deçà du *logos* et de l'universel, dévoilent les états d'âmes de l'individu et les expériences singulières qui l'affectent. De ce point de vue, les marqueurs individuels des rôles pathémiques dans le discours laissent toujours entrevoir un effet d'individualisation en rapport avec la connaissance de soi. À ce sujet, Jacques Fontanille affirme que l'affectivité et l'émotivité sont « individuanes », car elles offrent « une perspective (en profondeur) sur l'ensemble des traits caractéristiques de l'acteur, qu'un fonctionnement discursif 'ordinaire' aurait soigneusement déployés ou linéarisés⁴⁶¹ ». Ainsi, la mobilisation de tous les rôles du sujet passionné les fait converger vers l'actualisation de l'individuation en sémiotique, car *sensation*, *émotion* et *passion* constituent le noyau de l'être-au-monde du sujet⁴⁶².

L'individuation, ainsi que la subjectivité, se réfèrent, dans cette perspective de la sémiotique générale, à une conception du sens plutôt syntaxique dont le pouvoir heuristique et explicatif privilégie l'articulation de plusieurs modalités. Dans ce

⁴⁶⁰ Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, op. cit., p. 79.

⁴⁶¹ Jaques Fontanille, « L'émotion et le discours », dans *Protée*, vol. 21, n° 2, 1993, p. 16.

⁴⁶² *Ibid.*

cadre, les couples altérité/identité et individuel/collectif se confinent à un statut catégoriel fondé sur les principes d'un réseau relationnel binaire qui, du point de vue opératoire, requiert que non seulement les termes s'opposent deux à deux, mais encore qu'ils s'opposent entre eux. Bref, les formes de cette individuation sont essentiellement narratives et elles restent dépendantes de la rationalité des organisations modales de la sémiotique.

3.3 De l'énoncé à l'énonciation

Dans la perspective du discours énoncé, l'identité des actants se construit par l'accumulation progressive des rôles et des traits qui leur sont attribués au fil du discours⁴⁶³. La figure actantielle se perçoit comme une icône stable et reconnaissable, avec son enveloppe propre, éventuellement marquée par des inscriptions spécifiques, qui lui confèrent son identité et son individualité. Mais, outre un « être qui est fait » en amont dans le cadre d'une objectivité énoncée, la sémiotique étudie aussi la variation et la modalisation d'un « être qui fait » en aval, donc d'une subjectivité énonçante.

⁴⁶³ Il est encore important d'observer que Jean-Claude Coquet avec sa sémiotique subjectale, essentiellement exposée et illustrée dans l'ouvrage *Le discours et son sujet*, a exploré la dimension fondamentale de l'identité des actants dans une perspective paradigmatique. Ce qui produit les formules d'identité suivantes : (a) v-ps : identité totale et positive, je prétends à tout objet de valeur, je peux tout, je sais tout; (b) sp-v : identité partielle et positive, j'assume tel(s) objet(s) de valeur, j'ai telle connaissance, tel pouvoir; (c) v-ps : mon identité est totale et négative, je ne prétends à aucun objet de valeur, je ne peux rien, je ne sais rien; (d) sp-v : mon identité est partielle et négative, je n'assume pas tel(s) objet(s) de valeur, je n'ai pas telle connaissance, tel pouvoir (Jean-Claude Coquet, *Le discours et son sujet*, tome 1, Paris, Georg et Cie Klincksieck, 1984, p. 39). Ces formules déterminent, d'une part, le « non-sujet », l'actant non modalisé, pure position corporelle, dépourvu de pouvoir et de savoir. Et, d'autre part, elles déterminent le « sujet ». Grâce à la présence du méta-vouloir, lequel régit les modalités prédicats, l'actant devient possesseur de ses actes. Il est doué de jugement et assume pleinement son identité.

Dans cette perspective, le statut du personnage narratif change, puisqu'il n'est plus seulement le support de rôles successifs, calculables à partir d'un schéma narratif accompli, mais aussi le vecteur d'une identité en construction, qui se nourrit du changement même. Du même coup, l'intérêt de l'analyse narrative se déplace, puisqu'elle n'est plus entièrement occupée des pertes et des gains pratiques, cognitifs ou symboliques, réalisés par les acteurs du récit, et qu'elle examine maintenant aussi la quête d'identité des personnages. En outre, comme cette perspective a pour point de référence l'instance de discours, c'est, directement ou indirectement, l'identité de l'instance de discours - énonciateur et énonciataire confondus - qui se joue alors. Ainsi apparaissent à l'horizon les préoccupations d'une pragmatique du texte littéraire, mais aussi de la stylistique, puisque le style est un des modes d'expression de cette identité⁴⁶⁴.

Ces paroles de Jacques Fontanille illustrent bien l'importance du rôle de la théorisation de l'instance de l'énonciation. Le centre d'intérêt de la sémiotique se déplace alors d'une sémiotique *traditionnelle*, préoccupée par la saisie des grandeurs discontinues de la narrativité, vers une sémiotique discursive ou énonciative. Afin de développer ce nouveau projet théorique, les sémioticiens quittent le niveau du « sémio-narratif », sur lequel s'opère la syntaxe interactantielle, et priorisent un autre type de régularité : celle de la mise en discours.

Classiquement définie à la suite d'Émile Benveniste comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation⁴⁶⁵ », l'énonciation s'oppose à l'énoncé, cela revient à dire que l'acte se distingue de son produit. Pour sa part, considérant que l'individu qui parle ne représente pas nécessairement l'instance responsable de l'acte énonciatif, Oswald Ducrot conçoit l'énonciation indépendamment de l'auteur de la parole, comme un « événement constitué par l'apparition d'un énoncé⁴⁶⁶ ». Mais, sur un mode négatif, Dominique Maingueneau

⁴⁶⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 11.

⁴⁶⁵ Émile Benveniste, tome 2, op. cit., p. 80.

⁴⁶⁶ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 179.

propose de ne pas la concevoir comme une simple « appropriation par un individu du système de la langue [puisque] le sujet n'accède à l'énonciation qu'à travers les contraintes multiples des genres de discours⁴⁶⁷ ». En outre, l'énonciation dépend aussi de l'interaction : « Le "monologue" doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété de dialogue, structure fondamentale. Le "monologue" est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur⁴⁶⁸ ». Cette même logique prévaut chez Bakhtine :

Toute énonciation, même sous sa forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc⁴⁶⁹.

Selon D. Maingueneau, l'un des apports fondamentaux de la réflexion sur l'énonciation semble avoir été la mise en évidence de la dimension réflexive de l'activité linguistique : pilier de la relation entre la langue et le monde, l'énonciation traduit la représentation dans l'énoncé des faits, mais elle constitue elle-même un fait, un « événement unique » circonscrit dans un temps et un espace particuliers.

Pour la sémiotique, ce nouveau champ de théorisation, beaucoup moins homogène, priorise deux directions de recherche. D'un côté, les recherches centrées sur la « praxis énonciative » qui s'occupe avant tout « des processus de sédimentation et de transformation des formes discursives que l'usage des communautés socioculturelles

⁴⁶⁷ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.36.

⁴⁶⁸ Émile Benveniste, *tome 2, op. cit.*, p. 85.

⁴⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine (Valentin Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage*, trad. Marina Yaguelo, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 105.

fixe sous forme de types, de stéréotypes ou de schémas⁴⁷⁰ ». Et de l'autre, les recherches qui essaient de relier le discours à des « instances énonçantes⁴⁷¹ », dont il faut reconstruire l'identité au niveau du discours même, au niveau de la réalisation de la parole. Dans cette perspective, les pratiques individuelles en sémiotique se rapportent, d'une manière ou d'une autre, à l'acte de l'énonciation, ou comme le suggère Jacques Fontanille, à une appropriation individuelle de la langue et des structures sémio-narratives avec une particularisation subjective⁴⁷².

Il faut toutefois se rappeler que, pour Greimas et Courtés, l'énonciation apparaît « comme une instance linguistique, logiquement présupposée par l'existence même de l'énoncé, [...] qui assure la mise en énoncé-discours des virtualités de la langue⁴⁷³ ». Par ailleurs, le couple système/usage détermine dans le *Dictionnaire* trois « modes d'existence » : des structures virtuelles à leur actualisation et à leur réalisation sous forme de discours. La mise en discours, en sémiotique greimassienne, présuppose l'opération énonciative de débrayage par rapport à celle d'embrayage et focalise son attention sur les marques déictiques renvoyant à l'*ego*, *hic* et *nunc*. L'énonciation se réduit ainsi à la formation individuelle du discours par un locuteur, à des transformations nécessaires pour que l'énoncé se réalise : mises en relations prédicatives, construction d'un domaine, opérations de localisation, d'identification et de détermination, etc. De ce point de vue, l'individuel s'attache davantage aux *opérations* de sémiotisation du monde : la « schizie créatrice, d'une part, du sujet, du

⁴⁷⁰ Denis Bertrand, « L'impersonnel de l'énonciation », *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷¹ Pour Jean-Claude Coquet, la « sémiotique du continu » constitue une « sémiotique de deuxième génération », « discursive et subjectale » qui, s'appuyant sur le tournant épistémologique des années 70, réintègre le devenir à la conception du discours (Jean Claude Coquet, *Le discours et son sujet*, *op. cit.*, 222 p.).

⁴⁷² Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette, 1989, p. 7.

⁴⁷³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome I*, *op. cit.*, p. 126.

lieu et du temps de l'énonciation, et, de l'autre, de la représentation actantielle, spatiale et temporelle de l'énoncé⁴⁷⁴ ». L'interrogation énonciative, articulée sur la disjonction *énonciation* versus *énoncé*, tend à distinguer, d'un côté, les opérations prédictives du sujet et l'inscription de la subjectivité dans le langage et, de l'autre, l'énoncé réalisé à travers ses structures textuelles. Cette conception « subjective » de l'acte d'énonciation renvoie le sujet à une compétence discursive supposée en le définissant, non en tant qu'individu ni en tant que *moi* psychologique, mais comme coextensif au discours lui-même. Dans ces conditions, le sujet n'est pas « une substance, ni même l'émanation (le reflet) d'une substance première qui lui serait extérieure et qui le déterminerait⁴⁷⁵ », mais une réalité linguistique ou, plus généralement, une entité sémiotique présupposée par l'acte.

Cette orientation des recherches sémiotiques ne vise pas la production des discours « sur » le sujet *avant qu'il énonce*, mais des descriptions de la production d'effets de subjectivité qui procurent en même temps et intrinsèquement des effets d'énoncé. Le choix qui amène le sémioticien à considérer le sujet comme une forme, comme la résultante d'un agencement formel, se base sur le principe de non-contradiction : le « sujet » reste en général un concept difficile à cerner car il donne souvent lieu à une duplicité ambiguë dans l'analyse de son contenu ou de sa représentativité. Parallèlement, cette posture théorique s'éloigne d'une conception « référentielle » de l'énonciation qui mobilise le concept d'acte de langage « considéré, chaque fois dans sa singularité⁴⁷⁶ ». Pour Greimas et Courtés, cette « prise de distance » s'avérerait nécessaire pour éviter le risque de la « dispers[ion] dans une infinité de paroles

⁴⁷⁴ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 79.

⁴⁷⁵ Éric Landowski, « Simulacres en construction », dans *Langages*, 18e année, n° 70, 1983, p. 77.

⁴⁷⁶ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 126.

particulières (situées hors de toute saisie scientifique)⁴⁷⁷ ». En ce sens, l'énonciation se présente comme « une instance qui aménage le passage entre la compétence et la performance (linguistiques), entre les structures sémiotiques virtuelles qu'elle aura pour tâche d'actualiser et les structures réalisées sous forme de discours⁴⁷⁸ ». Cette actualisation se définit en sémiotique à partir de l'idée d'un « faire-être », c'est-à-dire à partir de l'émergence d'un état ou d'un changement d'état⁴⁷⁹. Le rapport de présupposition, qui s'établit entre le surgissement d'une « existence » et l'exercice d'une « compétence », valorise, au cœur même de la théorie, l'idée de construction dynamique, d'opération et de générativité⁴⁸⁰. Par contre, l'énonciation situe simplement l'énoncé à l'intérieur d'une situation qui se rapporte à l'acte individuel de constitution d'un discours.

Cette prise de position inscrit en creux les réflexions sur l'opposition entre le système et l'usage et sur la *praxis* énonciative. Introduit par A. J. Greimas à la fin des années 80, le concept de *praxis* énonciative se voit repris dans *Sémiotique des passions*⁴⁸¹ d'A. J. Greimas et J. Fontanille, puis développé par Denis Bertrand⁴⁸², à travers la mise en tension de l'« impersonnel » et du « personnel de l'énonciation ». Une telle tension crée une dynamique de schématisation, de figement et de stockage dans la mémoire, mais aussi de *défigement*, voire d'innovation et de singularisation.

⁴⁷⁷ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 126.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁰ Éric Landowski va nous dire que, dans ces conditions, « l'énonciation ne sera donc rien de plus, mais rien de moins non plus, que l'acte par lequel le sujet fait être le sens. Corrélativement, l'énoncé réalisé et manifesté apparaîtra, dans la même perspective comme l'objet dont le sens fait être le sujet » (Éric Landowski, « Simulacres en construction », *op. cit.*, p. 75).

⁴⁸¹ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, 330 p.

⁴⁸² Denis Bertrand, « L'impersonnel de l'énonciation », *op. cit.*, p. 25-32.

L'énonciation, ainsi réhabilitée, reflète davantage un centre de discursivité porteur des inflexions d'un ensemble de pratiques sociales, culturelles et esthétiques⁴⁸³. Autrement dit, le sujet utilise, construit, défait, invente les formes signifiantes : « D'où la *praxis* énonciative, qui stéréotype, sélectionne et convoque, pour produire du sens⁴⁸⁴ ». De ce point de vue, le cadre du modèle greimassien est en mesure d'analyser des configurations individuelles et collectives, partagées, en quelque sorte, entre l'expression de la liberté individuelle et la manifestation de schémas collectifs. C'est ainsi que la *praxis* énonciative, en articulant la *convocation* de formes sociolectales et la *recatégorisation* éventuelle de ces formes stabilisées, tente

[...] de rendre sensible la continuité qui s'installe entre ces sujets estompés et affaiblis qui se profilent derrière les formations schématisées du sens et ceux qui se singularisent et s'identifient en manipulant les formes solidifiées et contraignantes que les précédents leur ont léguées⁴⁸⁵.

La *convocation* des universaux sémiotiques (horizon *ab quo* du parcours génératif ancré dans l'être) utilisés en discours (horizon *ad quem* de la genèse sociohistorique des significations)⁴⁸⁶ formalise les opérations qui autorisent le passage discursif du schéma à l'usage. Car, comme le souligne Denis Bertrand :

Elle [la convocation] permet au fond de ramener le sujet, présenté souvent comme s'il était libre de cette attache, dans les contraintes de la catégorisation sémantique; et, inversement, d'indiquer que ces catégorisations ne sauraient être décrites en dehors d'un sujet qui se signale à travers elles en les assumant. La convocation, alors, apparaît bien comme une « fonction », au sens hjelmslévien,

⁴⁸³ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 53.

⁴⁸⁴ Laïla El Hajji-Lahrimi, *Sémiotique de la perception dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 75.

⁴⁸⁵ Denis Bertrand, « L'impersonnel de l'énonciation », op. cit., p. 32.

⁴⁸⁶ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 11.

celle qui est contractée entre la hiérarchie linguistique (schéma, ou système) et les produits d'une hiérarchie extra-linguistique (la praxis culturelle qui détermine l'usage⁴⁸⁷.

La mise en place d'une sémiotique de la convocation s'oriente vers une conception intégrée de l'énonciation individuelle et de l'énonciation collective, redéployant par là les conditions fiduciaires de l'intersubjectivité. Dans ce cadre théorique, la notion d'individuel relève du sens qu'un énonciateur,

[...] lors de l'expression individuelle de la parole, convoque, actualise, réitère, ressasse, ou au contraire révoque, récuse, renouvelle ou transforme. [Ce sens est] déposé dans la mémoire culturelle, archivé dans la langue et les significations lexicales, fixé dans les schèmes discursifs, contrôlé par les codifications des genres et des formes d'expression⁴⁸⁸.

Mais, au lieu de s'attacher exclusivement à la liberté et à la spécificité d'un sujet fortement singularisé, l'individuel se soumet aussi aux contraintes de l'usage⁴⁸⁹ qui, selon D. Bertrand, « a un statut conceptuel très fortement affirmé en sémiotique, en relation avec les concepts de système et d'histoire d'un côté, et avec le concept de parole de l'autre⁴⁹⁰ ». La parole renvoie, quant à elle, « à l'exercice libre et individuel de la langue, présenté comme la promesse d'une créativité indéfinie⁴⁹¹ », tandis que l'usage renvoie « aux pratiques peu à peu sédimentées par les habitudes des

⁴⁸⁷ Denis Bertrand, « L'impersonnel de l'énonciation », *op. cit.*, p. 29

⁴⁸⁸ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁴⁸⁹ Comme le rappelle Greimas : « le caractère idiolectal des textes individuels ne nous permet pas d'oublier l'aspect éminemment social de la communication humaine » (Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit.*, p. 93).

⁴⁹⁰ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹¹ *Ibid.*

communautés linguistiques et culturelles au cours de l'histoire⁴⁹² ». La parole « idéalement libre, [...] se fige et se gèle à l'usage, donnant naissance, par des redondances et des amalgames successifs, à des configurations discursives et des stéréotypies lexicales qui peuvent être interprétées comme autant de formes de 'socialisation' du langage⁴⁹³ ». En ce sens, la prise en charge individuelle de la langue résulte d'un rapport inéluctable à la « praxis énonciative » qui, à travers l'accumulation indéfinie des actes de discours et le ressassement de leurs énoncés, en projette cette fois les configurations collectives, relativement stabilisées en formations insistantes, contraintes et figées dans les univers culturels. La sémiotique se rapproche d'une certaine manière des préoccupations stylistiques dans la mesure où cette perspective « individuannte » tributaire de la *praxis* énonciative relie le sujet à son dire et détermine la singularité expressive. Dans ces conditions, l'individuel ne peut pas être dissocié du social, de la vie; au contraire, il faut examiner les liens qui existent entre les deux et surtout leurs échanges et leurs interpénétrations.

3.4 L'altérité en sémiotique

Dans l'ouvrage *Soma et séma. Figures du corps*⁴⁹⁴, Jacques Fontanille approfondit le concept d'énonciation en sémiotique. Son approche se concentre sur l'instance de discours en devenir dans l'objectif de passer des « acteurs en papier », assortis d'un rôle thématique, aux acteurs en train de se construire. Le sémioticien parle alors de « quête d'identité », d'« identité visée », voire de « projet de vie ». J. Fontanille

⁴⁹² Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 54.

⁴⁹³ Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 51-52.

⁴⁹⁴ Jacques Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, 270 p.

avance, à la suite des travaux de Paul Ricœur, un cadre conceptuel fondé sur trois axes d'identité qui se répartissent en : (a) « moi-chair », instance de référence, siège de la sensori-motricité et « soumise à l'intensité des pressions et des tensions qui s'exercent dans le champ de présence », et (b) « soi-corps ». Ce dernier se subdivise en deux types : le « soi-idem », identité des rôles, dans la perspective de la saisie, dont « la construction obéit à un principe de répétition et de similitude », et le « soi-ipse », identité des attitudes, dans la perspective de la visée, dont le mode de construction repose sur l'« accumulation progressive de traits transitoires et sur le non-recouvrement de chaque phase antérieure par la phase nouvelle, puisqu'en chaque identité transitoire, l'acte se découvre *autre* »⁴⁹⁵.

Cette distinction montre la double identité de l'actant : le *moi*, support de l'expérience et promoteur de l'expression, et le *Soi*, support de l'existence et de l'élaboration des contenus de signification. Le sujet apparaît désormais comme le centre de référence, le point de repère des coordonnées du discours et de tous les calculs de rétention et de protension : il se soumet à l'intensité des pressions et des tensions qui s'exercent dans le champ de présence. Cette perspective d'analyse tient au fait qu'elle considère la signification comme la conséquence d'un processus, d'une *semiosis* en acte, et qu'elle postule l'existence d'un horizon de tensions lié au sentir, à la médiation du monde par le corps. En ce sens, la distinction d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu s'explique par la prise de position originaire d'un corps, à partir de laquelle se déclinent intéroception, extéroception et proprioception. La « prise de position » d'un « Moi-corps » constitue l'acte sémiotique par excellence.

Cependant, s'inspirant des travaux d'Emmanuel Levinas, Jacques Fontanille s'interroge sur cette réflexion sémiotique qui a tendance à s'appuyer sur l'unité et la

⁴⁹⁵ Jacques Fontanille, *Soma et séma*, op. cit., p. 21-42.

cohérence du *moi*⁴⁹⁶ : « Pourtant, à lire Levinas, on ne peut que mettre en cause cette “prise de position”, car la position originale n’est pas chez lui celle du Moi, mais celle de l’Autre, et c’est même à partir de cette position d’altérité que sera définie la position subjective⁴⁹⁷ ». Or, pour Emmanuel Levinas, le rôle de l’« autre » caractérise le principe même de la définition de la subjectivité en tant que structure actantielle :

Ces différences entre Autrui et moi ne dépendent pas de « propriétés » qui seraient inhérentes au moi » d’une part et à Autrui de l’autre [...]. Elles tiennent à la conjoncture Moi-Autrui, à l’orientation inévitable de l’être « à partir de soi » vers « Autrui »⁴⁹⁸.

La prise de position de l’« autre » inhibe le déploiement de la conscience et de la réflexivité qui fonde la conception classique du *moi* : « Le Moi perd sa souveraine coïncidence avec soi, son identification où la conscience revient triomphalement à elle-même pour reposer sur elle-même⁴⁹⁹ ». Selon Fontanille, on assiste à un « basculement » de la structure actantielle de base, qui fait porter tout le poids sur l’« autre ». En ce sens, la subjectivité ne fonde plus l’intersubjectivité, mais au contraire le déploiement de l’intersubjectivité fournit la condition originale de la

⁴⁹⁶ Dans cette même perspective, Richard Shusterman souligne que « l’idée d’une essence individuelle cohérente, sous-jacente à une personnalité particulière (son moi véritable) » ne fonctionne plus (Richard Shusterman, *L’Art à l’état vif : la pensée pragmatiste et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 92).

⁴⁹⁷ Jacques Fontanille, « Sémiotique et éthique », dans *Actes sémiotiques*, n° 110, 2007, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2445>>, consulté le 16 octobre 2015.

⁴⁹⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*, Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio-Essais », 1990, p. 237.

⁴⁹⁹ Emmanuel Levinas, *Humanisme de l’autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 53.

subjectivité⁵⁰⁰. L'altérité se révèle ainsi comme une réalité plus fondamentale que l'identité.

Mais, c'est sous la figure d'Éric Landowski, que la catégorie de l'altérité rencontre un repositionnement théorique plus soutenu en sémiotique. Dans « Présences de l'autre », il entrevoit quatre grandes configurations de l'identité (du « même ») par rapport à l'« autre » à partir du modèle greimassien : (a) Assimilation : l'« autre » se trouve disqualifié en tant que sujet; sa singularité ne renvoie à aucune identité structurée. L'« autre » se réduit au « même » afin qu'il puisse s'intégrer dans le milieu qui l'accueille. Ce processus de standardisation et d'absorption qui fonde l'altérité du dissemblable (du « même ») est donc fortement centripète et Landowski parle de conjonction d'identités; (b) Exclusion : l'« autre » se trouve nié en tant que tel, non dans un rapport raisonné mais plutôt passionnel. Mais contrairement à la première configuration, ce mouvement relève de la force centrifuge et de la disjonction des identités⁵⁰¹. Le point commun de ces deux configurations révèle que, face à une identité de référence homogène, l'altérité ne peut qu'être différence menaçante venue d'ailleurs; (c) Ségrégation : l'« autre » est reconnu en dépit de sa différence, mais l'ambivalence existe entre l'impossibilité d'assimiler et le refus d'exclure; (d) Admission : il s'agit d'une construction permanente du sujet collectif⁵⁰², d'une acceptation et d'une affirmation des différences qui facilitent la rencontre entre individus.

Mais, pour Landowski, l'analyse de l'« autre » passe aussi par un deuxième niveau de réflexion qui se situe non sur un plan philosophique, mais plutôt sur celui des

⁵⁰⁰ Jacques Fontanille, « Sémiotique et éthique », *op. cit.*

⁵⁰¹ Éric Landowski, *Présences de l'autre*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 42.

relations intersubjectives vécues et à saisir à travers un ensemble de discours et de pratiques :

L'Autre, ce n'est pas seulement le dissemblable - l'étranger, le marginal, l'exclu [...]. C'est aussi le terme manquant, le complémentaire indispensable et inaccessible, celui imaginaire ou réel, dont l'évocation crée en nous le sentiment d'un inaccompli ou l'élan d'un désir parce que sa *non-présence* actuelle nous tient en suspens et comme inachevé, dans l'attente de nous-mêmes⁵⁰³.

Pour ce sémioticien, les représentations de l'« autre » englobent tout *ce avec quoi* le sujet interagit (interlocuteur, texte, œuvre, fragment du monde naturel, etc.). Il relativise radicalement l'altérité, en l'inscrivant dans un cadre beaucoup plus vaste et plus mobile : « dès lors, tout ce qui 'agit' en relation avec le sujet, tout ce qui lui *résiste* et même tout ce qui, simplement, 'existe' en lui faisant face (à la limite tout ce qui lui est perceptible) se constitue pour lui, *ipso facto*, en figure occurrenceielle de l'autre⁵⁰⁴ ». La relation qui s'instaure entre le « même » et l'« autre » n'est donc plus celle d'un rapport de force entre termes opposés, mais plutôt d'un rapport de réciprocité intersubjective qui « ne fait en réalité que traduire [...] notre rapport au monde lui-même, en tant que monde signifiant⁵⁰⁵ ». Cette pensée circonscrit la réflexion sur autrui, reconnu comme structure de pluralité, dans un plan plus ouvert du monde social pratique, où prennent place des relations intersubjectives élargies. Si l'altérité désigne ainsi non une chose en soi, mais le rapport entre un phénomène perçu et la manière de le percevoir, elle apparaît comme la conséquence ou l'effet d'un processus de différenciation.

⁵⁰³ Éric Landowski, *Présences de l'autre*, op. cit., p. 10-11.

⁵⁰⁴ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 32.

⁵⁰⁵ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », dans *Texte*, n° 23-24, 1998, p. 18.

Plutôt que de *réflexivité* pure, Landowski parle de *transitivité* : le sujet ne s'insère plus dans une relation binaire refermée sur elle-même, mais plutôt dans une relation ouverte, où la rencontre avec l'« autre » (le monde et les choses mêmes) se dessine. Une telle « coexistence » indéniable détermine la condition d'une « qualité de relation » où l'immédiateté de la réceptivité, qui se manifeste sous la forme d'une interpellation sensible, amène le sujet à saisir la présence⁵⁰⁶ active de l'« autre ». Ce type de relation repose sur la mise en contact direct entre un « éprouvant » et un « éprouvé », rencontre définissable en termes *esthétiques* et non plus seulement modaux :

Entrent alors en rapport, d'un côté, des sujets doués d'aptitudes à sentir – d'une *compétence esthétique* – et de l'autre, des manifestations dotées, en tant que réalités matérielles, d'une certaine *consistance esthétique*, c'est-à-dire de qualités dites elles-mêmes sensibles, notamment d'ordre plastique et rythmique, offertes à la perception sensorielle⁵⁰⁷.

Ce qui parvient au sujet surgit comme « quelque chose d'à peine identifiable mais qui profondément [l]e touche⁵⁰⁸ », en faisant appel à une disposition intime en lui :

Ce n'est plus une distance *objectivante* mais une proximité immédiate sinon même quelque forme d'intimité effusive qui s'établit entre les deux pôles de la relation, entre un sujet éprouvant pour qui le connaître ne se séparera pas du sentir, et un objet (ou un quasi-sujet) connaissable sur ce même mode, celui du sentir ou de l'éprouver⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ Le concept sémiotique de *présence* peut être exploité en deux directions différentes mais complémentaires : (1) comme un effet et une modulation des interactions entre sujets sémiotiques et (2) comme un modèle de conversion des perceptions intenses et extenses en valeurs sémiotiques. La première direction est représentée entre autres par le livre d'Éric Landowski, *Présences de l'autre*, *op. cit.*; et la seconde, par celui de Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, *op. cit.*

⁵⁰⁷ Éric Landowski, *Passions sans nom*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁰⁸ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰⁹ Éric Landowski, *Passions sans nom*, *op. cit.*, p. 40.

Landowski questionne clairement ici une sémiotique auparavant entrevue comme *objectivante*, qui se distancie de plus en plus du sujet pour apparaître séparée de la vie, de l'existence, de l'expérience. Il propose alors une conception d'énonciation « à la fois comme une *mise à l'épreuve de soi* [...], et comme une *incarnation de l'autre*, c'est-à-dire [d'un] double et réciproque accomplissement⁵¹⁰ ». Une telle conception prend en considération non seulement le sujet énoncé, qui vit les interactions textuelles, mais aussi, et surtout, celui énonçant qui se construit en situation concrète dans des rapports avec autrui. Le sujet s'investit par conséquent dans les conditions mêmes d'émergence de la signification, au seuil de l'expérience fondatrice de la signifiante. Cette manière d'intégrer à la fois les enjeux de l'énoncé et ceux de l'énonciation interpelle tout particulièrement la sémiotique. Le sujet, « qu'il faudrait plutôt penser en termes d'*intersujet* engagé dans une *visée* du monde⁵¹¹ », s'affirme d'abord comme *processus* et non comme une simple instance énonciative.

Le point de vue de la sociosémiotique de Landowski permet de chercher les fondements des véritables dispositions « en puissance » de stylisation qui se trouvent investies dans les modalités de construction de soi : les perceptions, les conduites, les postures, les attitudes, les sensibilités, les visions du monde, etc. Ces dispositions sollicitent une certaine disponibilité du sujet à l'interaction avec des réalités de toute nature, une « participation pleine et entière aux contacts avec l'autre quels que soient la forme et le statut, une présence effective et directe au monde sensible⁵¹² ». L'expérience de l'altérité se pose donc au cœur même de la vie de chacun comme une expérience personnelle, individuelle, qui sert de substrat aux mouvements de stylisation. Dans ce contexte, le style, ou encore sa valeur, n'est ni homogène ni

⁵¹⁰ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 35.

⁵¹¹ Cécilia Wiktorowicz, « Énonciation, discours et stratégies identitaires », op. cit., p. 132.

⁵¹² Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 6.

divisé, mais *composé* d'un domaine à la fois *autonome*, avec ses spécificités à lui, et *hétéronome*, dépendant des *choses* (notions, pratiques, valeurs...) qui ne lui sont pas spécifiques. Selon cette perspective, le style ne se laisse concevoir que comme engagé dans un procès qui implique le sujet dans une visée singularisante déterminée par la pluralité du social, soit un processus d'identification/différenciation ancré dans une dialectique du « même » et de l'« autre », constamment à l'œuvre dans le dire.

3.5 Style : entre écriture et lecture

Si, d'une part, je reconnais que le style doit son existence d'articulations qui lui sont propres, de l'autre, l'extension de son domaine, celle que j'essaie d'explorer dans cette thèse, lui permet de sortir de son intransitivité, de « son halo narcissique⁵¹³ » pour, d'une certaine manière, porter le style en dehors de lui-même. Les configurations stylistiques cessent ainsi d'apparaître comme le résultat des seules grandeurs linguistiques (mais aussi plastiques, musicales, etc.) qui auraient une signification en soi et qui se ramèneraient par conséquent à un acte de création unilatéral. Or, le choix de cette perspective m'amène à adhérer à un certain nombre de préoccupations spécifiques, relatives à un espace de création et d'individuation. Cela revient à postuler que ses instances (figures, rythme) se prolongent en formes de relation : tout en présentant un certain nombre de régularités, le style, qui se spécifie en chacun des textes, conserve certes un rapport au monde subjectif, mais aussi à une forme d'enveloppe sociale et expérientielle qui flotte entre des procès d'auto-affirmation stylistique et d'individuation. Dans les termes des postulats de la sémiotique tensive, Claude Zilberberg prévoit un ajustement entre *singularité* et *pluralité* : « si la singularité n'était pas assortie d'une pluralité, elle demeurerait

⁵¹³ Laurent Jenny, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

impensable, parce que non analysable ; et si la pluralité n'était pas susceptible d'être condensée et résumée en et par une singularité nommable, elle resterait au seuil du discours [...] ⁵¹⁴ ».

À la conception *intensive* du style, on pourrait alors ajouter l'acception *extensive* qui, par ajustement entre *singularité* et *pluralité*, s'enracine dans les profondeurs des échanges et des parcours, dans les rencontres avec le monde où le sujet se trouve d'abord en présence des rythmes et des propositions de valeurs de l'« autre ». La « présence à l'autre » ne se réduit pas ici à une sorte de complément dont l'étude viendrait désormais enrichir la problématique de la *positivité* des formes signifiantes ; au contraire, elle constitue le centre d'orientation à partir duquel se configure un style énonciatif porteur et marqueur d'une sensibilité particulière et d'une manière d'être au monde. Cette perspective oblige la notion de style à englober plusieurs dimensions de l'acte énonciatif, notamment la voix de l'« autre », la parole des « autres ». Dans cette perspective, Alain Rabatel souligne que

[...] parler de soi ou des autres en re-présentant la parole comme parole singulière ne signifie pas qu'on alimente la thèse d'une parole singulière en excès (idéalisation du style des grands auteurs) ou par défaut (réduction de la parole à des symptômes psychologiques ou sociologiques), c'est au contraire appréhender la singularité des sujets en situation, dans sa dimension interactionnelle, telle qu'elle s'exprime à travers des singularités langagières ⁵¹⁵.

Cette « dimension interactionnelle » suggère donc que toutes les formes de construction stylistique offrent une relation avec le monde social dont elles procèdent. Et c'est précisément cette relation qui oriente l'axiologisation des choix stylistiques : l'acte de « choisir » ne se limite pas ici à des opérations de sélection, comme

⁵¹⁴ Claude Zilberberg, « Précis de grammaire tensive », dans *Tangence*, n° 70, 2002, p. 112.

⁵¹⁵ Alain Rabatel, *Homo Narrans*, op. cit., p. 475.

laisserait entendre une conception distinctive basée sur la formulation d'un choix paradigmatique au sein d'un système de variantes, mais il cherche à trouver un accord « intime » entre ce que l'énonciateur vise et ce qu'il saisit dans les possibilités de la langue et du monde⁵¹⁶. Cet accord se présente sous la rubrique d'un mouvement « dialogal », sans cesse reconduit entre l'homme et la société, le singulier et la pluralité, l'individuel et le collectif. Par là, le mouvement de stylisation relève en effet d'un point de vue sur le sens qui part de l'acceptation d'une ouverture dialogique engagée dans l'activité de sémantisation de l'homme et dans la construction d'un sens de la vie.

Mais le « mouvement dialogal » d'élaboration stylistique se pose aussi selon un cadre d'expérience de lecture où la parole de l'écrivain, loin d'être une technique de *faire voir*, assure une certaine manière de *faire éprouver* les opérations de stylisation inhérentes aux configurations textuelles. Bien que concernant le cadre spécifique de la rhétorique, les propos de Denis Thouard me semblent opportuns pour signifier ce qu'implique la présence du lecteur :

On veut tirer celui-ci [le langage] dans des directions opposées : soit vers la plus grande universalité possible, pour en faire un lien fidèle entre les esprits, en poussant aussi loin que possible sa clarification; soit vers la plus grande complicité, l'auteur singulier visant le lecteur singulier à travers le masque de son style [...]⁵¹⁷

Cette complicité singulière, qui pose le style en véhicule de la communication, renforce l'idée que le lecteur n'entre pas seulement en contact avec la mise en

⁵¹⁶ Jacques-Philippe Saint-Gérard dit d'ailleurs que le style est « une modulation intime de la langue » (Jacques-Philippe Saint-Gérard, *Morales du style*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993, p. 24).

⁵¹⁷ Denis Thouard, « Stylistique herméneutique : J. G. Hamann », dans *Texto! Textes & cultures*, 2003, en ligne, <http://www.revue-texto.net/Lettre/Thouard_Hamann.html>, consulté le 7 mars 2016.

intrigue de l'action ou avec la configuration des événements dans les récits, il s'expose aussi à l'altérité de formes stylistiques et de styles d'être. Ces formes de stylisation de l'œuvre et de soi ne se cachent pas *derrière* le texte, sous l'égide d'une intention secrète, « mais *devant* lui comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle⁵¹⁸ ». Dans cette perspective de dédoublement entre écriture et lecture, les formes d'un style actionnent forcément des dispositions interprétatives qui sollicitent l'attention du lecteur et, par conséquent, une expérience interlocutive, perçue et vécue par son mode propre de participation et de coappartenance à l'univers textuel.

Si les phénomènes stylistiques participent à la création de « valeurs perceptuelles, de moments d'accentuation et de mise en relief dans le développement d'une forme⁵¹⁹ », la perception du style repose sur la compréhension d'une force d'attraction exercée sur celui qui perçoit par la différenciation et l'intensité des propriétés textuelles. En ce sens, comme le souligne Marielle Macé, « la force d'un style est non seulement dynamique, mais aussi mobilisatrice, c'est-à-dire qu'elle met en jeu des phénomènes d'attraction et de répulsion, d'engagement et de capture » par rapport à un sujet qui (re)construit les événements en acte et y réagit⁵²⁰. Ainsi, rapporté à la communication intersubjective, cet espace « mobilisateur », où se déploient les instances « d'attraction et de répulsion, d'engagement et de capture », détermine des mouvements de sympathie ou d'antipathie au texte, tels qu'ils sont effectivement vécus au moment de la lecture. Du point de vue des modulations de l'attraction, je considère qu'elles enrichissent le noyau stylistique d'une conception *énergétique* du monde, calquée sur l'expérience perceptive. Pour la sémiotique, l'attraction, en tant qu'affect typique corrélatif des prégnances subjectives, repose sur une force cohésive

⁵¹⁸ Paul Ricœur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 116.

⁵¹⁹ Marielle Macé, « Du style comme force », *op. cit.*, p. 152.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 153.

extérieure au sujet lui-même, sur un « sentir minimal » qui l'attire vers l'objet⁵²¹ et qui définit la forme d'un lien intersubjectif. Merleau-Ponty, en décrivant lui aussi l'univers du sentir, constate que, à partir d'un certain rythme d'existence, le sujet se rapporte à l'être extérieur pour s'ouvrir à lui⁵²².

Les modalités esthétiques individuelles, créatrices de la force mobilisatrice du style et de formes de sensibilité envers le monde, préfigurent des dispositions « attentionnelles » : des modes de perception intense, des styles perceptifs, des rapports d'empathie⁵²³ éprouvés par les figures, les postures, les formes de vie. L'« attentionnalité » reste toutefois une notion ambiguë et elle configure au moins deux modes de réception : soit une réponse à l'intentionnalité de l'artiste ou de l'œuvre, et dans ce cas elle exhibe le versant réceptif d'une intentionnalité objective; soit « la réception esthétique d'un artefact en tant que distincte de sa fonction esthétique intentionnelle »⁵²⁴ et, en l'occurrence, elle relève plutôt d'une appréciation subjective de l'œuvre. Or l'attentionnalité, comprise dans ce second sens, même si elle évoque les conditions psychophysiologiques variables des récepteurs, ne correspond pas à un phénomène purement subjectif puisque le discours configure des formes objectives qui imposent le déchiffrement des propriétés esthétiques d'une œuvre. De ce point de vue, un texte invite à un parcours de transformation des valeurs chargé d'une certaine perspective énonciative; cependant, il réclame la sémantisation orientée d'un interprète pour dégager le sens⁵²⁵. Dans cette perspective, le texte porte

⁵²¹ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 237.

⁵²² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 247.

⁵²³ Dans cette perspective, l'empathie pourrait être considérée comme une espèce de fusion affective, de dialogue qui lie, corporellement, l'énonciateur et l'énonciataire.

⁵²⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p.49.

⁵²⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, *op. cit.*, p.49

en lui-même des éléments homogènes qui l'informent sur la mise en marche de la *semiosis*, sur les processus de sa propre réalisation. J'insiste ici sur les catégories d'élaboration textuelle qui dynamisent l'écriture et l'ensemble du processus de stylisation, selon lequel une œuvre invente les conditions de son existence, réalise, par l'invention de sa forme, celle de son statut d'œuvre littéraire⁵²⁶. Dans ce cadre, la fonction du style apparaît donc comme une force, une *deixis* qui oriente globalement la réception des propriétés de l'objet et conduit le sujet à l'élaboration d'un véritable *habitus* perceptif. Cette *deixis*, essentielle à

[...] l'inflexion esthétique de l'attention dans le domaine du langage [détermine] la relation de *polyphonie* qui s'établit entre les strates du texte – sons, mots, syntaxe, sémantique, univers... - lorsque celui-ci est activé dans le cadre d'une stratégie cognitive qui relève du style⁵²⁷.

Le style ne peut pas être conçu hors de cet espace polyphonique de configuration : en effet l'organisation globale de cet espace accueille des propriétés convergentes qui se font écho les unes aux autres. Un parcours singulier d'écriture met ainsi en relief différencié certaines propriétés de l'œuvre tout en établissant une corrélation entre divers aspects du fonctionnement textuel⁵²⁸. Dans cette perspective, les formes stylistiques participent effectivement d'une inflexion de « valorisation » attentionnelle qui module différenciellement un ensemble de propriétés du texte : le

⁵²⁶ Gérard Dessons, « La forme en peinture », dans Emmanuelle André et al., *La forme en jeu*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 125.

⁵²⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Styles attentionnels et relation esthétique », dans Laurent Jenny (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 145.

⁵²⁸ Il y a ici une référence à la notion d'« exemplification » de Nelson Goodman, pour qui une propriété du texte [...] pourra compter comme stylistique seulement si elle renvoie une œuvre à tel (plutôt qu'à tel autre) artiste, période, région, école, etc. et si cette propriété fait partie du « fonctionnement de l'œuvre comme symbolique » (Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 59-60).

style émerge face au sujet sous la forme de traits sensibles qui le saisissent (dans ses saillances)⁵²⁹.

Prises dans le carrefour de la puissance polyphonique de l'œuvre, les formes renouvelées de la représentation langagière illustrent un travail de stylisation tourné vers le lecteur, par le fait même de créer un horizon partagé. Le style, en tant que ressort d'une réponse « attentionnelle » déterminée par la distribution de valeurs à actualiser, de sens à réinvestir, de formes à (ré)habiter, coïncide avec ce que Jacques Fontanille appelle la « sensibilité à la forme [...] qui est en train de se développer sous les yeux des sujets co-impliqués⁵³⁰ ». Les formes attentionnelles assurent ainsi la mise à l'épreuve d'un style d'être que l'écriture littéraire, en tant que telle, parvient à figurer et surtout à relancer vers le lecteur. Cette dynamique éclaire un *mode d'interaction* qui conditionne la « rencontre entre une forme et un sujet percevant – fût-ce la perception de son propre acte de stylisation⁵³¹ ». Cela revient à dire que la lecture comme expérience est à même de faire *éprouver* la manière d'être au monde de l'« autre » par un processus créateur d'objets de valeur : des connaissances, des souvenirs, des compétences, des empreintes.

⁵²⁹ Ce rapport fait bien voir selon Michael Riffaterre que plus radicale est l'expérience qu'un lecteur fait d'un texte, « [...] plus [elle] demande un effort d'adaptation de sa part, et par conséquent plus elle contrôle son attention » (Michael Riffaterre, « L'inscription du sujet », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 284).

⁵³⁰ Jacques Fontanille, « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 104-105-106, 2006, p. 65.

⁵³¹ Marielle Macé, « Du style comme force », *op. cit.*, p. 153.

Je rapprocherais cette expérience⁵³² de lecture du principe sémiotique de *saisie*⁵³³, qui participerait à la présentification du sens d'un style, un sens associé par un sujet-lecteur à un certain mode d'être, à une telle disposition de la figure d'autrui⁵³⁴. La notion de « saisie », telle que développée par Pierre Ouellet dans son ouvrage *Poétique du regard*, intègre les questions de l'esthésie et de la perception dans la dynamique de la réception de la signification. La pensée de P. Ouellet s'inscrit ainsi dans une sémiotique du sujet et de l'expérience perçue et vécue. L'espace discursif, fondé à la fois sur la perception et le langage, devient le point d'ancrage entre le sensible et la dimension sémiotique : le discours, espace où le sujet et l'objet se rencontrent, constitue par conséquent le centre d'accueil de la *praxis* énonciative.

Ainsi sa position d'observateur et l'orientation de son regard sur l'exprimable dépendent-elles ultimement du rabattement de l'extéroceptif sur l'intéroceptif, de l'intégration du monde sensible dans sa sensibilité, rendue possible grâce à la médiation qu'assure le corps propre entre le monde externe des saillances perceptives et le monde interne des prégnances cognitives ou, dit autrement, entre un monde d'objets et un monde de valeurs qu'homogénéise la tensivité phorique où s'expriment l'attraction et la répulsion qui donnent lieu corollairement aux états de choses et aux états d'âme participant d'une même valence ou d'un même univers de valeurs⁵³⁵.

⁵³² Et cette expérience est également l'expérience d'un ethos : un style exprimant une attitude donne lieu à une forme de vie.

⁵³³ Le régime de la saisie trouve son origine dans la problématique du sens en tant que « présence ». Selon Jacques Fontanille, la *visée* et la *saisie* sont définies comme suit : « cette tension en direction du monde [...] est l'affaire de la *visée* intentionnelle; la position, l'étendue et la quantité caractérisent en revanche les limites et les propriétés du domaine de pertinence, c'est-à-dire celles de la *saisie*. La présence engage donc les deux opérations élémentaires [...] : la *visée*, plus ou moins intense, et la *saisie*, plus ou moins étendue » (Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, p. 39). Ces deux dimensions de la perception correspondent donc à l'articulation de la sortie de soi, d'une part, et de la capture, d'autre part.

⁵³⁴ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 95.

⁵³⁵ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec/Limoges, Le Septentrion/Les Presses de l'Université de Limoges, 2000, p. 49.

Les mécanismes de l'imagination et de l'énonciation sont ainsi décrits comme des structures destinées à provoquer une expérience (d'écriture et/ou de lecture) *esthétique*. Les formes de l'expérience schématisées grâce aux structures de l'imagination déclenchent l'activité de l'imagerie mentale, par les moyens des formes d'expression du langage⁵³⁶.

C'est là la dimension à la fois phénoménale et subjectale de la discursivité, dans la mesure où tout processus énonciatif trouve son ancrage « phénoménal » au sein d'une expérience sensorimotrice mémorisée et schématisée dans et par les structures de l'imagination, responsable de l'activité énonciative, et où le monde vécu et le monde énoncé trouvent leur ancrage « subjectal » dans le point de vue qui oriente à la fois leur perception et leur énonciation selon des formes d'apparaître et des formes d'expression qui possèdent des structures plus ou moins isomorphes⁵³⁷.

Pendant la phase de la production discursive, le sujet affecté va attribuer, à l'aide des imageries mentales, une forme aux données perceptives et va les inscrire dans des formes discursives. Cette étape exige un travail intériorisé de la part du sujet énonçant qui, considéré comme un être percevant, catégorisant, mémorisant et raisonnant, dépose l'ensemble de ses pensées dans le discours. Pour Jacques Fontanille, ce travail du sujet énonçant suppose la convocation des deux grandes composantes du discours : « d'une part, les actes de langages et les modalisations dont ils sont porteurs et, d'autre part, les valeurs et les conditions d'actualisation de ces valeurs en discours⁵³⁸ ». À côté de la perception et de la conception, s'érige une nouvelle dimension qui crée une autre réalité et un autre monde, non pas seulement perçus et conçus, mais aussi lus. L'expérience de la perception régit ainsi l'acte de lecture :

⁵³⁶ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, op. cit., p. 31.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵³⁸ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 93.

l'*esthésie* et la (re)mémorisation de l'expérience de la lecture passent par le biais du corps sous forme de mémoire ou de souvenir.

Dans le cadre de mes discussions, la « saisie » assume une place importante au sein de l'acte de la lecture. Le texte, envisagé comme un mécanisme créatif de mise en forme des expériences sensibles et langagières du sujet, demande à être interprété puisque l'énonciation ne se complète qu'avec l'interprétation en tant que pratique socio-sémiotique. Alors que l'acte d'écriture se manifeste comme une expression dirigée vers l'« autre », vers l'extérieur de ce qui, sans cela, demeurerait intime et inaccessible, l'acte de lecture implique l'assimilation vers l'intérieur, l'incorporation des formes d'existence qui permettent au sujet de devenir collectif, pluriel, ouvert aux autres dans le temps et dans l'espace⁵³⁹. Cette incorporation spécifie un mode particulier de rencontre de soi avec l'« autre », un mode de « contact avec cette forme particulière de l'altérité qu'est justement la matérialité d'une œuvre, cette chose consistante et résistante devant nous, qui nous constitue plutôt que nous ne la lisons⁵⁴⁰ ». Et de ce « contact », un statut singulier du sens commence à paraître : celui qui naît de l'interaction dynamique entre le sujet et le texte et de toute forme d'altérité qui lui fait face. Le texte configure ainsi, d'une part, un espace d'accueil de la force créatrice d'un style et, de l'autre, un espace où cette force se déploie vers un travail actif d'interprétation, non en tant que pure reproduction ou représentation, mais en tant qu'activité de tracement et d'élaboration d'un sens.

Par le biais d'un « phénomène d'attraction et de réplique⁵⁴¹ », la réflexion que je propose ici vise à penser la lecture comme un événement qui fonde une expérience,

⁵³⁹ Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », dans *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990, p. 73.

⁵⁴⁰ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 97.

⁵⁴¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 14.

une pratique en acte, une façon de sentir le texte et de le rendre intelligible, donc signifiant. Certes, la lecture, effectuée sur un texte littéraire, sollicite un certain nombre d'opérations sémiotiques, mais elle se présente avant tout comme une activité de (ré)énonciation confrontée à des voix multiples. Le lecteur, étant fondamentalement *perméable*⁵⁴², s'engage ainsi dans une voie non-discontinue qui lui offre des nouvelles *dispositions d'être* à l'égard des manières de faire, de dire, de percevoir le monde selon un mouvement intentionnel et intime. Le lecteur se projette alors dans l'écoute de l'« autre », dans des formes de vies, dans le façonnement de valeurs existentielles et dans des dispositions d'individuation. Mais pour bien saisir la mesure de cet engagement du lecteur, je reprends ici la conception d'individuation développée par Gilbert Simondon, pour qui il n'existe que des *organismes en individuation*, voire *en opération constante de s'individuer*⁵⁴³. L'idée d'un individu déjà constitué est ainsi abandonnée en faveur d'un principe de « genèse »⁵⁴⁴. Dans ces termes, Simondon se distancie d'une notion traditionnelle du *devenir*, construite d'ailleurs sur les bases d'une opposition entre individu et société, individu et groupe, pour examiner les activités corporelles, langagières et sociales dans une permanente *interactivité*.

En insistant sur la puissance de l'individuation et sur le caractère dynamique de la lecture, je cherche à inscrire le style au sein d'un mouvement de différenciation sensible et partagée. Car les modes d'individuation, selon Marielle Macé, dépendent des modes d'élancement incarnés dans les formes stylistiques et des façons de les percevoir, d'entrer en contact avec elles : « chacune des logiques du style est un parti

⁵⁴² Cette perméabilité du lecteur met en échec la notion d'individu (in-dividuum, in-divisum) comme étant une substance stable composée d'éléments stables.

⁵⁴³ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Paris, Éditions Jérôme Million, 2005, p. 26.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

pris sur la forme, le rapport des individus aux modèles, la relation au temps, à l'intention, à l'intersubjectivité qui entre dans les pratiques⁵⁴⁵ ». Ces enjeux débordent la seule sphère esthétique du discours littéraire pour privilégier des dispositifs d'attention, ce qui restitue au style une valeur non seulement sémiotique, mais aussi actionnelle et pragmatique.

Si le style constitue bien le mouvement de généralisation d'une singularité, alors une œuvre ou une conduite dévoilent pour le sujet une « idée de forme », une force lancée dans les choses et réappropriable [...]. L'activité du sujet consiste à s'engager (ou à résister à s'engager) sur cette piste stylistique – faite de cadres perceptifs, de directions motrices, de tracés de sens, modèles et contre-modèles, dynamisme à identifier, à relancer ou à écarter⁵⁴⁶.

Or, cet acte d'engagement, dont parle Marielle Macé, renforce l'idée que les formes stylistiques régissent celui qui les perçoit et agissent sur lui : la perception d'un rythme ou d'un mouvement conduit le lecteur à ré-esquisser intérieurement la dynamique de ce rythme et de ce mouvement. En effet, la « force du dire » ou « force énonciative⁵⁴⁷ » invite le lecteur à s'approprier, à partager, à s'inscrire corporellement dans des « styles d'être ». Car, pour reprendre une expression de Jean-Paul Sartre, le sujet, au moment de la lecture, vit certains « liens d'être⁵⁴⁸ ». Les « styles d'être⁵⁴⁹ » revendiquent un statut en devenir et émergent de la singularité des formes qui tissent la trame de l'existence, ou encore, comme le déclare Jacques Geninasca, qui

⁵⁴⁵ Marielle Macé, « Du style comme force », *op. cit.*, p. 157.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 158-159.

⁵⁴⁷ Louis Panier, « Sens, excès de sens, négation du sens : le cas des paraboles évangéliques », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, 2010, en ligne, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3818>>, consulté le 27 octobre 2015.

⁵⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 325.

⁵⁴⁹ J'emploie ici l'expression « style d'être » dans un sens très proche de celui de « forme de vie » développé par la sémiotique.

préparent les « conditions d'existence d'un sens du monde, des autres et de soi [...] »⁵⁵⁰. Loin de se constituer à partir d'une simple somme de figures ou de traits distinctifs, un « style d'être » se définit par leur unification complexe et qualifiée, composée de valeurs différentielles, de reliefs et d'accentuations qui forment le noyau de l'être individuel selon un régime de présence au monde. Dans cette perspective, exploré dans ses dimensions interactionniste et pragmatique, un style relève effectivement d'un phénomène d'individuation⁵⁵¹, car cette capacité de devenir individuel participe de la dynamique de stylisation, qu'elle soit engagée dans le mouvement de production ou de perception du texte⁵⁵², cependant, les formes d'un style et les styles d'être ne peuvent échapper aux rapports mouvants de l'altérité.

3.6 Une stylistique de l'expérience

Le projet que je cherche à approfondir ici s'insère dans une orientation qui conçoit le style comme « puissance de l'expression »⁵⁵³ puisque si l'on omet de considérer les formes stylistiques comme « agies » par une *force*, on se tourne vers une analyse statique et formelle. François Laplantine suggère lui aussi l'existence d'une « force » dans le langage : « il y a quelque chose d'énergique et de vital dans le langage qui ne se laisse pas réduire à des « messages », à décoder », des « informations » à

⁵⁵⁰ Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 99.

⁵⁵¹ L'individuation sera aussi comprise dans cette thèse dans le sillage de Philippe Jousset qui la définit comme « une constitution d'entités par traversée de milieux et niveaux, transaction entre continu et discontinu, *passage* de l'indistinct au distinct [...], un passage qui ne s'emprunte pas à sens unique » (Philippe Jousset, *Anthropologie du style*, *op. cit.*, p. 171).

⁵⁵² Marielle Macé, « Du style comme force », *op. cit.*, p. 155.

⁵⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 212.

« communiquer » ni même des significations à « interpréter »⁵⁵⁴. Cette « énergie vitale », enracinée dans l'acte de perception⁵⁵⁵, accompagne et sous-tend l'acte d'énonciation, tant au moment d'écriture qu'au moment de lecture. L'importance de l'acte perceptif, puisqu'il se présente comme une manière fondamentale de s'inscrire dans l'espace-temps du monde, était déjà explicitée, comme on le sait, dans *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty :

Si pour moi qui réfléchis sur la perception, le sujet percevant apparaît pourvu d'un montage primordial à l'égard du monde [...], pourquoi les autres corps que je perçois ne seraient-ils pas réciproquement habités par des consciences? Si ma conscience a un corps, pourquoi les autres corps « n'auraient-ils » pas des consciences?⁵⁵⁶

En s'expérimentant soi-même en tant que conscience, il devient possible pour le sujet d'appréhender le monde puisqu'il est « cela que nous percevons⁵⁵⁷ » : ce qui *apparaît, est, existe*. Chez Merleau-Ponty, une nouvelle forme d'existence subjective se livre à la puissance d'un sujet doté de la capacité de se percevoir, lui ainsi que les autres, dans l'espace et le temps. Renaud Barbaras soutient cette pensée de Merleau-Ponty : « la perception est en effet ce qui nous donne accès à quelque chose⁵⁵⁸ » de façon singulière, car deux sujets dans la même situation ne percevront pas

⁵⁵⁴ François Laplantine, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 200.

⁵⁵⁵ À ce sujet Pierre Ouellet affirme qu'il y a « la double instance d'un sujet qui *perçoit* la chose sous tel angle en l'énonçant sous tel aspect » (Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, op. cit., p. 352).

⁵⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 403.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. XI.

⁵⁵⁸ Renaud Barbaras, *La perception : essai sur le sensible*, Paris, Éditions Hatier, coll. « Philosophie, Optiques », 1994, p. 3.

pareillement le même événement⁵⁵⁹. Ma conception de la « force » se rattache par conséquent au mouvement perceptif, sans être cependant l'équivalent de l'*energeia* chez Aristote. Pour ce dernier, l'*energeia* détermine l'acte, l'actualisation, à la différence de *dunamis* (le mouvement et la puissance) qui précède l'acte. Dans ce contexte, le style se résume à une force stratégique dans la mesure où l'énonciateur doit exercer au mieux l'art de produire un énoncé relevant de tel ou tel type de discours, d'où la classification des styles : juridique, poétique, politique. C'est ainsi que le concept d'action, relatif à l'élocution et au style développé par Aristote dans sa *Rhétorique*, circonscrit cette *force stratégique* au travail de la voix et des gestes « pour donner au discours une bonne apparence⁵⁶⁰ », au travail des métaphores et du rythme pour frapper le lecteur. Chez Aristote, la force du discours à l'œuvre dans le style a pour fonction d'exprimer la pensée, de la manifester, mais pas de la constituer. Il en va de même pour Cicéron qui explique que la force du discours de la défense consiste à « animer » la scène décrite de façon à générer l'approbation de l'auditoire : « L'accusateur [...] met sous les yeux de l'auditoire une peinture animée, qui le persuade que, dans les mêmes circonstances, à la même époque et avec les mêmes motifs, il n'aurait pas agi autrement que vous⁵⁶¹ ». Cette conception de « force » rhétorique marque la pensée sur le style de plusieurs critiques de la littérature, comme le démontre cet extrait de Dieudonné Thiébaud :

La force du style est ordinairement liée à la vivacité [...]. Tracer des images complètes, ou du moins frappantes des objets; mettre en quelque sorte ces objets

⁵⁵⁹ La sémiotique, avant de se développer comme une grammaire narrative et discursive, s'était en effet constituée à partir d'une réflexion phénoménologique. Dans « Sémantique structurale », Greimas affiche ses « préférences subjectives pour la théorie de la perception telle qu'elle a été naguère développée en France par Merleau-Ponty⁵⁵⁹ ». Il propose même de « considérer la perception comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification (Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 8-9).

⁵⁶⁰ Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 298.

⁵⁶¹ Cicéron, op. cit., p. 145.

plus près de nous; donner à chaque trait autant de précision que de netteté; y joindre, selon les convenances, l'impression d'un sentiment qui nous subjugue, et le mérite d'une surprise qui nous réveille; c'est être assuré d'avoir un Style fort et énergique⁵⁶².

François Rastier a pour sa part précisé la spécificité de la conception de la force en faisant référence à Aristote :

L'opposition entre la puissance et l'acte est un des fondements de l'ontologie occidentale, dans la mesure où elle permet de sauvegarder l'unité invariable de l'Être et de réduire l'action à la manifestation ou mise en œuvre d'une puissance. Pour passer de la puissance à l'acte produit, il faut une instance médiatrice qui revêt un rôle crucial : ce sera la *force*. Pour ce qui concerne le langage, la force est celle de l'énonciation, qui permet de passer du mental au linguistique⁵⁶³.

Pierre Ouellet, lui aussi, a mis en lumière l'importance de la force énonciative, ce lien entre substance, corps de l'usager et manière de percevoir, manière d'être au monde : « l'être-soi du sens n'est pas vraiment une propriété ou une identité fixe, mais une pure puissance à devenir « autre » en se mouvant ou en se transportant, à l'instar de l'*ego* dans la structure phorique de l'énonciation⁵⁶⁴ ». Pour P. Ouellet, la manière de percevoir qui émerge du style énonciatif s'associe à la structure phorique de l'énonciation. Dans cette perspective, alors que l'orientation de la temporalité, de la syntaxe, de la rhétorique plus ou moins usuelle, « doxique » relève du « sens commun, l'orientation plus ou moins singulière, surprenante ou « poétique » résulte de l'« expérience sensible » et génère une profondeur perceptive.

⁵⁶² Dieudonné Thiébaud, *Traité du style. Nouvelle édition, corrigée, et augmentée*, tome 2, Paris, Chez Lavitte et Compagnie, 1801, p. 355.

⁵⁶³ François Rastier, « Saussure, la pensée indienne et la critique de l'ontologie », dans *Texte! Textes & cultures*, vol. 11, n° 1, 2006, en ligne, <http://www.revue-texto.net/Inedits/Beauvisage2/Beauvisage_Parcours.html>, consulté le 10 octobre 2015.

⁵⁶⁴ Pierre Ouellet, « Sémiotique de l'empathie; l'expérience esthétique de l'autre », dans Jacques Fontanille (dir.), CD-Rom des Actes du Congrès de l'Association française de sémiotique, 2002.

La force du style, selon moi, dépend effectivement des « conditions du voir et du dire susceptibles de transformer un objet en spectacle et en texte⁵⁶⁵ », mais elle regroupe également l'*événementialité* d'un « mouvement vers l'extériorité » qui, de par sa substance organisatrice et agissante, imprime au discours une sorte d'impulsion et d'orientation. Et ce mouvement, d'après le principe dynamique même de ce qui se donne à voir et à sentir, « oriente » le lecteur à se mouvoir dans un univers de formes et d'affectivité à la fois ouvert et entièrement façonné par la singularité du texte. Les modulations perceptives et énonciatives, qui sous-tendent les formes rhétoriques, lexicales, figuratives, axiologiques, passionnelles et temporelles du discours⁵⁶⁶, motivent des forces du dire dans l'élaboration des formes stylistiques. Or, les analyses stylistiques traditionnelles accumulent les éléments descriptifs sans pour autant comprendre le discours comme « force », comme disposition d'une « signification existentielle⁵⁶⁷ » et à partir de laquelle s'esquisse une manière de « vivre le dire ».

La parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel. Nous découvrons ici sous la signification conceptuelle des paroles une signification existentielle, qui n'est pas seulement traduite par elles, mais qui les habite et en est inséparable. [...] L'opération d'expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme, [...] elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, op. cit., p. 196.

⁵⁶⁶ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 220.

⁵⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 212.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

Dans le prolongement de cette pensée de Merleau-Ponty, je reprends les paroles de Marielle Macé qui conçoit la force du style comme « la puissance d'invention et/ou la capacité perceptive que les phénomènes stylistiques encouragent, enseignent et protègent⁵⁶⁹ ». Le texte littéraire se transforme en terrain d'expérimentation, avec ses dimensions sensibles (l'expérience vécue) et signifiantes (les signes perçus, ressentis), où l'écrivain anticipe et réitère un certain mode d'*éprouver* les formes textuelles. Toutes les variantes en diachronie explicitées par « Le petit Robert » confirment cette ouverture du texte à l'expérience : *faire l'essai de, tenter et risquer*, signifient, entre autres et d'abord, se confronter directement aux choses et aux faits⁵⁷⁰. À ce sujet, Jacques Fontanille et Denis Bertrand affirment que

[...] l'expérience est toujours et dans tous les cas un *rapport direct* avec le monde, ce qui en fait à la fois le *prix* et le *risque* (on peut se rappeler ici que l'*experimentum* est un risque, un *danger*). L'expérience est un processus créateur d'objets de valeurs de type cognitif et affectif (des connaissances, des souvenirs, des compétences, des routines, des empreintes, etc.). Mais ce processus de création et d'acquisition se caractérise principalement par l'*immédiateté* de la relation aux objets, aux situations, au monde en général [...]⁵⁷¹.

Le rapport au langage comme le rapport au monde se fondent ici non plus sur une signification objective et codifiée, mais sur « un sens en quelque sorte vital⁵⁷² », sur une *présence énonciative* traversée par un pouvoir pathémique et affectif. Dans l'expérience de réception, s'établit la connexion entre ce que le lecteur vit, sa façon

⁵⁶⁹ Marielle Macé, « Valeurs du style », dans *Acta fabula*, vol. 11, n° 9, 2010, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document5986.php>>, consulté le 2 novembre 2015.

⁵⁷⁰ Paul Robert, *op. cit.*, p. 733.

⁵⁷¹ Jacques Fontanille et Denis Bertrand, « Introduction », dans Jacques Fontanille et Denis Bertrand (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 4.

⁵⁷² Renaud Barbaras, *op. cit.*, p. 67.

d'incarner la force des formes stylistiques, et l'émergence des sensibilités, des manières d'être au monde que l'énonciateur donne à savoir et à percevoir. Voilà pourquoi je rattache l'expérience du style à *l'immédiateté de la relation au monde*, en ce qu'elle porte en germe toute rencontre véritable, notamment celle avec l'œuvre littéraire qui *affecte*, travaille et transforme le sujet de la réception. Les valeurs expérientielles, au titre des propriétés dynamiques des formes textuelles perçues, constituent des valeurs langagières et esthétiques qui participent étroitement de l'élaboration du sens du style.

Cette direction m'amène à reconnaître une certaine événementialité du style qui entre en jeu dans la « réalisation de l'individuel ». Au lieu de fixer le regard tout simplement sur la valeur distinctive d'une forme textuelle faisant l'objet d'un jugement de classification en fonction des sphères axiologiques du bon, du beau, du vrai et du bien, ma démarche s'intéresse à la puissance de cette valeur actionnelle du style, c'est-à-dire « à des phénomènes de valorisation interne et externe, de différenciation en acte⁵⁷³ » :

Proposition attentionnelle, « équipement » pour une différenciation, devenir et puissance, médiation qui s'offre à une généralisation, la force du style requiert ici un mouvement réciproque du lecteur, un regard, un emploi, une réponse. La lecture n'est pas seulement l'adoption de ce style (Proust l'appellerait vision) qui s'est risqué dans un livre, mais une entrée en débat avec lui⁵⁷⁴.

Par la présence de cette « force » interne de différenciation, l'énonciation, par son authentique structure phénoménale, qui *fait apparaître* ce qu'elle énonce⁵⁷⁵, accorde au lecteur la possibilité de vivre les discours comme « parole singulière », d'en faire

⁵⁷³ Marielle Macé, « Du style comme forme », *op. cit.*, p. 153.

⁵⁷⁴ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁷⁵ Pierre Ouellet, « Sémiotique de l'empathie; l'expérience esthétique de l'autre », *op. cit.*

l'expérience d'une relation au monde⁵⁷⁶, aux événements et à une manière de vivre les choses, de les sentir et de les dire. En ce sens, les formes et les forces du style assurent l'expérience même de la rencontre entre le texte et le lecteur, entre une disponibilité à sentir et un sujet apte à « vivre les choses », ou encore comme le dit Pierre Ouellet, le fait de compatir « dans et par l'œuvre », de participer « d'une motion commune ou d'une *com-motion* [...] m'entraîne à parler comme ce qui me parle, à regarder comme ce qui me regarde, à me faire ce *je* autre que le *tu* par lequel l'œuvre s'adresse à moi m'enjoint à être au plus profond⁵⁷⁷ ». Les formes textuelles configurent alors des « styles d'être » par les liens de coexistence qui s'établissent au moyen de l'échange et du partage de propriétés sensibles entre l'objet et le sujet de l'expérience.

Parler de style d'être à l'œuvre implique ainsi un rythme propre au sujet, un *hexis*, ou comme le souligne Michel Foucault, « un mode de relation [...] ; une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche⁵⁷⁸ ». Mais cette « tâche » comporte une tension permanente entre les dispositions individuelles et les formes de la vie qui, toutes les deux, recouvrent le fonctionnement, le battement et le fondement même du style. Je parlerai alors d'un *style expérientiel* qui construit non seulement le rapport à soi, à travers un positionnement dans l'espace et le temps, mais aussi à l'« autre », au service de formes de socialité impliquées. Cette expérience fait émerger, au sens de *genesis*, un style intersubjectif, un sujet sensible et un

⁵⁷⁶ Merleau-Ponty explique ainsi le choix de ce terme : « Le terme de *monde* n'est pas ici une manière de parler : il veut dire que la vie *mentale* ou culturelle emprunte à la vie naturelle ses structures et que le sujet pensant doit être fondé sur le sujet incarné » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 225).

⁵⁷⁷ Pierre Ouellet, « Sémiotique de l'empathie ; l'expérience esthétique de l'autre », *op. cit.*

⁵⁷⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans *Magazine littéraire*, n° 309, 1993, p. 67.

fonctionnement cognitif : elle mobilise à la fois une force perceptive, en tant que mouvement et profondeur, et une couche relationnelle qui constitue le centre de l'individualité. Pierre Ouellet parlera d'« *ethos* énonciatif »,

[...] de la "manière d'être" *dans* et *de* l'énonciation, c'est-à-dire des mœurs et des usages propres à l'intersubjectivité énonciative ou, comme dit encore le mot *ethos* dans la langue grecque, des formes du *vivre-avec* ou de *l'être-ensemble* propre à l'expérience esthétique — nécessairement communautaire, puisque de nature intersubjective et coénonciative —, où ce n'est pas le *je* qui s'exprime à un *tu* à propos d'un *il* dont le sens serait donné en partage, mais où la compassion formelle, c'est-à-dire le fait même d'être-avec, déclenche "la mise à la place de tout un chacun" [...]⁵⁷⁹.

En ce sens, je me dirige vers une perspective qui priorise le mouvement processuel dans lequel s'inscrit la relation du sujet au monde. Le style, caractérisé par le type de force réflexive qu'il intègre, peut alors être compris comme un « appel » modalisé et modalisant, comme une *énergie* perceptive qui communique de manière participative sa puissance à l'attention du lecteur. Faire l'expérience des phénomènes stylistiques signifie donc être porté à sentir ou à ressentir une sensibilité des formes textuelles en devenir, qui ne relèvent pas simplement d'une attitude modale et axiologique du producteur du discours, mais plutôt d'une force énonciative.

Je me rapproche ici de la conception sémiotique d'*union*, et plus particulièrement de *contagion*, développée par Éric Landowski. Contrairement à la grammaire de la *jonction sémiotique*, où un rapport d'extériorité se maintient entre sujet et objet, le régime de l'*union* présuppose un « principe fondamental d'*inhérence* entre le sentant et le senti » et en fonction duquel il existe fondamentalement « co-action, concomitance, co-émergence [...], c'est-à-dire transformation dynamique réciproque

⁵⁷⁹ Pierre Ouellet, « Sémiotique de l'empathie; l'expérience esthétique de l'autre », *op. cit.*

et en acte⁵⁸⁰ ». Voilà pourquoi il faut chercher à voir, dans le processus d'émergence d'un style, une pensée qui tente d'examiner la perception, l'attention et les formes stylistiques dans leur dynamique profondément relationnelle. De ce point de vue, l'expérience perceptive amène le sujet à épouser une certaine manière d'être par la mise en contact avec les qualités sensibles du texte. Or, cette mise en contact est structurante et elle seule « a quelque chance de nous *faire être* ce que, de par son altérité même, [le texte] qui nous fait face demande ce que nous devenions⁵⁸¹ ». Une telle perspective valorise la saisie du sens d'un style dans son état émergent, « à la manière d'une présence assez forte pour nous imprimer sa marque et, dans cette mesure, nous faire devenir « autre », comme si nous nous incorporions les qualités esthétiques et esthésiques (rythmiques et plastiques) de la manifestation⁵⁸² ». Si le style répond à cette exigence du « devenir », c'est pour déployer un mode original d'insertion du sujet dans le monde, qui, envisagé depuis la recherche du contact, de la mise en relation avec l'altérité, introduit en effet une mise en mouvement des formes stylistiques.

À la fois ancré dans la perception et l'énonciation, le style ne peut plus être dissocié de la lecture et de l'acte d'interprétation, puisque l'analyse des écarts entre la norme et les discours particuliers ne permet pas d'examiner les valeurs incarnées par les formes stylistiques. Ainsi, la problématique générale que je cherche à construire n'a pas pour vocation de recouvrir uniquement les processus interactifs de création de formes textuelles, mais aussi d'explicitier le rapport *expérientiel* entre la réceptivité et les propriétés stylistiques (consistance, rythme, potentialités dynamiques). Autrement dit, la nature de cette expérience intersubjective ne présuppose pas, comme dans un

⁵⁸⁰ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 123.

⁵⁸¹ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p., p. 156.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 188.

programme narratif en deux temps, une quête du *sens*, suivie d'une structure d'échange où la valeur de l'objet serait transférée; au contraire, le processus de réception soutient la manière dont le lecteur rend le texte vivant. Louis-Philippe Carrier nomme le résultat de ce processus de « *vivification* » « l'*infratexte* sensible du lecteur⁵⁸³ », lequel désigne plus précisément « le produit de la lecture - cette émanation du lecteur dans sa "transaction" avec le texte⁵⁸⁴ ». Cet infratexte se vit intérieurement « et sur le mode affectif⁵⁸⁵ »; il tient à la manière dont le lecteur éprouve et sent le texte. L'*immédiateté relationnelle* entre le texte et le lecteur « prend alors la forme d'un véritable dialogue entre des présences - entre des corps, des voix ou des regards, ou en tout cas entre des sensibilités en contact⁵⁸⁶ ».

Cette position théorique m'amène à considérer l'existence même du style, son inventivité et ses formalités propres, comme le fondement des modalités actives de la création de soi et des différentes manières de faire l'expérience des valeurs des objets sémiotiques. En élargissant la perspective, je dirais que la valeur et la force des formes stylistiques sont destinées à transformer une situation, une croyance, à pousser le lecteur à l'action, à infléchir sa décision ou sa position par la proposition d'« un nouveau découpage du réel, d'une nouvelle vision du monde, d'une vision qui questionne [ce] lecteur, le trouble, le perturbe, l'enracine, le fait avancer, le fait grandir⁵⁸⁷ ». Le niveau de questionnement sémiotique doit ainsi s'ancrer sur celui des

⁵⁸³ Louis-Philippe Carrier, « L'infratexte sensible du lecteur », dans Catherine Mazaucic, Marie-Josée Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang Éditions, coll. « ThéoCrit », 2011, p. 99.

⁵⁸⁴ Louis-Philippe Carrier, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ Éric Landowski, *Passions sans nom*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁸⁷ Stéphane Gallon, « Hugo, Stendhal. Style or not style? That is the question. Style! That is the answer », dans Philippe Jousset (dir.), *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 54.

pratiques et des interactions discursives, des formes de vie et des modes d'existence, et dans le cas de cette recherche, sur celui des modes performatifs d'existence et d'expérience⁵⁸⁸ en situation d'écriture et de lecture.

Une nouvelle voie pour l'analyse du style s'esquisse à partir de cette sémiotique de l'expérience sensible puisqu'il n'y a pas de sémiotique purement cognitive, pas plus qu'il n'est possible d'élaborer une sémiotique cohérente sans prendre en considération la perception et le monde sensible. La spécificité du « faire sémiotique » doit dès lors saisir le « sens en tant que dimension éprouvée de notre être au monde [...] directement en prise sur le quotidien, le social et le vécu⁵⁸⁹ ». El Hajji-Lahrimi écrit à ce propos que, « d'un côté, la perception définit la relation première qui nous lie aux choses, à l'espace et au temps. De l'autre, l'écriture vient reconstituer, après coup, ces mêmes expériences; elle vient informer ces moments de la vie, les structurer et leur redonner sens⁵⁹⁰ ». Cette prise de position accorde à l'acte énonciatif une définition autre que celle centrée sur une fonction formelle et relative où l'énoncé agit comme élément de présupposition et de conditionnement de l'énonciation. La sémiotique d'aujourd'hui ne considère plus, « comme elle le faisait à ses débuts, la signification comme résultant d'articulations déposées dans un énoncé

⁵⁸⁸ En sémiotique, la distinction traditionnelle entre « expression » et « contenu », en tant que formes est ici en partie homologuée avec une distinction plus générale, entre « expérience » et « existence », en tant que substances. Cette homologation repose sur le principe général de l'« horizon ontique » de la signification : cet « horizon » peut être en effet saisi, au cours de la sémio-genèse, soit comme expérience, soit comme existence. En d'autres termes, l'instance énonçante se pose soit comme une instance existentielle (dans un rapport existentiel avec le monde signifiant), soit comme une instance d'expérience (dans un rapport d'expérience avec ce même monde). Cette distinction peut être aussi rapportée à la double identité de l'actant, telle qu'elle est développée dans « Soma et séma » par Jacques Fontanille. Le « Moi », support de l'expérience et promoteur de l'expression, et le « Soi », support de l'existence et de l'élaboration des contenus de signification (Jacques Fontanille, *Soma et séma*, op. cit., p. 21-42).

⁵⁸⁹ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 35.

⁵⁹⁰ Laïla El Hajji-Lahrimi, op. cit., p. 22.

achevé⁵⁹¹ » et elle réintègre la problématique d'une « signification en acte sous le contrôle d'une énonciation présente et vivante⁵⁹² ». Or, il faut désormais admettre que l'interconnexion de l'expérience vécue et de l'expression, en tant que production de manifestations symboliques, représente la voie d'accès à la compréhension du style.

Présence, situation, esthesis, interaction : telles sont quelques-unes des principales notions qu'il faut retenir pour cerner la spécificité du « faire » sémiotique en ce qu'il offre aujourd'hui, à nos yeux, de plus vivant. Se donnant pour objectif la saisie du sens en tant que dimension éprouvée de notre être au monde et se voulant directement en prise sur le quotidien, le social et le « vécu », la recherche en notre domaine s'oriente ainsi, de plus en plus explicitement, vers la constitution d'une *sémiotique de l'expérience*, en particulier sous la forme d'une socio-sémiotique⁵⁹³.

Ce « retour à la réalité » encourage la sémiotique à étendre son domaine aux pratiques de vie, aux styles d'être, qui animent assurément une stylistique de l'expérience, non en tant qu'analyse des « symptômes » textuels appartenant à un auteur, mais en tant que processus du sens. Il s'agit d'adosser la sémiotique à la phénoménalité effective des manières d'être, à la puissance de différenciation des œuvres, à l'attitude à l'égard des formes, aux modes de perception et à la figuration de l'individuel où chaque style s'incarne. L'analyse de l'intersubjectivité permet alors de mieux comprendre l'apparent paradoxe du sens d'un style qui, à la fois singulier *et* universel, s'affirme par les liens complexes que ses coordonnées spécifiques (rythme, tension, saisissement) entretiennent avec les sensibilités d'auteurs et les perceptivités des récepteurs. La stylisation, dans ce cadre, se construit interactivement pour quelqu'un et par quelqu'un et implique, du côté de l'énonciateur, travail du style et, du côté de l'énonciataire, perception d'une singularité d'écriture. C'est ainsi que cette dimension

⁵⁹¹ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 7.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 35.

se laisse saisir non seulement dans la perception d'une singularité langagière, mais aussi dans la monstration de ce que le producteur du discours conçoit comme sa propre singularité langagière, comme la représentation intériorisée de son mode de dire, dans une posture d'énonciation n'étant plus intégrative mais différenciatrice. Le travail de stylisation s'appuie ainsi sur des stratégies de différenciation ou d'autoreprésentation, c'est-à-dire sur un effet de monstration de la légitimité d'une façon de dire, ou de la coïncidence heureuse entre *vouloir-dire* et *dire* et par laquelle l'énonciateur construit son image langagière contre celle de la communauté⁵⁹⁴. Cette perspective pragmatique prend sans doute la relève de l'approche globalement esthétique qui a longtemps prévalu dans les façons de réfléchir à la question du style littéraire.

Je prolonge donc l'aspect herméneutique « interprétatif » au profit d'une recherche centrée sur les « pratiques », les « gestes » esthétiques, inducteurs de conduites mentales, perceptives, morales, ou sociales⁵⁹⁵. L'inscription de l'acte de lecture dans le paysage du style s'appuie ainsi, d'un côté, sur la phénoménologie, pour observer la dynamique concrète de l'expérience de lecture, son caractère sensible, ses fondements dans l'attention et dans la perception et, de l'autre, sur les pratiques d'actualisation et d'appropriation des œuvres. Car, comme le souligne Stéphane Gallon, le « style ne fait pas en effet que dire, il fait découvrir, il fait percevoir, il fait

⁵⁹⁴ On pourrait avancer ici que le style comporte en quelque sorte une dimension polémique, dans la mesure où il affiche une volonté de se dissocier du consensus linguistique. Cela va sans doute à l'encontre d'une conception du style comme « agrément », ensemble de procédés destinés à provoquer la jouissance esthétique.

⁵⁹⁵ La notion de « vision du monde » pourrait ici être enrichie de la notion de « filtre » d'Yves Citton dans la mesure où chaque époque opère un « filtrage transindividuel » qui permet d'exposer une manière de voir, de penser le monde, une « manière de poser des problèmes » (Yves Citton, « Le style comme filtre. Économie de l'attention et goûts philosophiques », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, 2010, p. 29-33).

comprendre⁵⁹⁶ ». Cela s'associe à ce qu'affirme, dans un autre cadre, Paul Ricœur : l'écrivain « ambitionne de porter au langage et de partager avec autrui une expérience nouvelle [...]. Parce que nous sommes dans le monde et affectés par des situations, nous tentons de nous y orienter sur le mode de la compréhension et nous avons quelque chose à dire, une expérience à porter au langage et à partager⁵⁹⁷ ». Dans cette perspective, l'expérience de formes stylistiques englobe une activité, d'une pratique attentionnelle, de perception, de gestualité, de rythme, d'insertion du sujet sensible dans le temps et dans l'espace de « partage » du texte. Toutes ces réflexions sur la lecture convergent autour de la restitution du style à un événement de *parole*, au fait que le lecteur parvient à occuper, à réoccuper la position de sujet à travers les mouvements de *réceptivité*, de *sensibilité*, d'*affectivité* qui constituent une ouverture sensible sur le monde. Il s'agit au fond d'un engagement à la fois d'existence et d'expérience : le lecteur ne reçoit pas seulement un univers fictionnel, qu'il catalogue, catégorise et énumère, il y adhère, il y participe activement, il y esquisse des gestes, des perceptions et des mouvements, il y fait l'expérience en pensée d'affections intenses ou de phénomènes physiques ayant une véritable densité⁵⁹⁸. De cet engagement, le lecteur éprouve un sentiment de « coexistence », un sentiment intime d'*être avec* ou d'*être ensemble*⁵⁹⁹.

J'insiste ici sur la notion de style expérientiel dans son rapport fondamental avec l'activité vécue de la lecture parce qu'il autorise, selon moi, la création d'un espace de sens partagé entre des sensibilités, des manières d'être au monde et des modalités

⁵⁹⁶ Stéphane Gallon, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 118.

⁵⁹⁸ Marielle Macé, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », dans *Fabula-LhT*, n° 14, 2015, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/14/mace.html>>, consulté le 5 novembre 2015.

⁵⁹⁹ Pierre Ouellet, « Sémiotique de l'empathie; l'expérience esthétique de l'autre », *op. cit.*

particulières d'un *dire*. Car derrière les multiples façons de plonger dans un texte, se déploie une manière toujours singulière d'éprouver les formes stylistiques et les styles d'être. Éprouver ces formes et ces styles, les vivre, c'est finalement se vivre « soi-même » en présence de l'« autre ».

CHAPITRE IV

STYLE ET ÉCRITURE CHEZ JACQUES FERRON

J'ai toujours eu un faible pour les grands mots et les belles images, même de seconde main. C'est pour cela sans doute que j'écris.

Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*

Avant d'étudier le style et la stylisation chez Jacques Ferron selon ma perspective théorique, je juge opportun de présenter dans cette thèse la position particulière que certains chercheurs manifestent face aux faits stylistiques de l'auteur. Grâce aux révélations contenues dans quelques travaux critiques déjà accomplis par les études littéraires, je constate que son *originalité* et son *identité* stylistiques sont majoritairement traitées du point de vue de trois aspects principaux : les figures du discours, l'emploi lexical et la construction syntaxique. Dans cette perspective, l'activité commentative et explicative de l'œuvre ferronienne place la question des formes stylistiques sous les seules contraintes des particularités verbales dont l'*inventivité* repose sur les arrangements lexicaux et syntaxiques. Le contenu de cette tendance analytique est redevable de l'histoire de la conceptualisation de la notion de style qui, de ses origines à ses théorisations actuelles, apparaît comme le résultat de la récupération et de l'intégration des travaux de disciplines les plus variées, notamment de la tradition de la rhétorique classique, des recherches linguistiques et des études de poétique. Quoi qu'il en soit, l'importance accordée au caractère proprement linguistique et formel de l'œuvre de Jacques Ferron circonscrit les effets stylistiques de son écriture au seul niveau phrastique de la production textuelle.

4.1 Le style de Ferron : classicisme, archaïsme et baroque

S'appuyant sur les propriétés linguistiques, circonscrites à la structure signifiante du niveau phrastique, Gerardo Acerenza affirme que Jacques Ferron « a créé des mots, inséré dans ses romans des langues étrangères, employé des tournures archaïsantes en puisant dans la richesse des régionalismes et il a souvent transgressé les règles les plus élémentaires de la syntaxe française⁶⁰⁰ ». Or, cet aspect *archaïsant* apparaît comme élément fondamental de l'écriture ferronienne et se manifeste dans d'autres textes de l'écrivain, comme par exemple, dans le *Ciel de Québec* qui, selon Luc Gauvreau, porte les marques d'une « langue archaïque » et d'un « style baroque »⁶⁰¹. Dans cette même perspective, les « siècles passés » soutiennent, certes, le travail littéraire de J. Ferron, mais élèvent et maintiennent à une certaine hauteur l'expérience à la temporalité de son désir et de son acte créateur, comme s'ils formaient une sorte de ressort, de source aux événements esthétiques.

Des siècles sont dans le style de Ferron, particulièrement le XVIII^e. Cela déborde le style, s'étend à la manière, à l'esprit, et fait de lui, artiste, romancier, conteur, écrivain qui a pratiqué plusieurs genres, aussi un moraliste. Il parsème

⁶⁰⁰ Gerardo Acerenza, « Le traitement des phrases figées dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron: le palimpseste infini, Actes du colloque de Montréal*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 159.

⁶⁰¹ Luc Gauvreau, « Le don de la parole. Hommage à Jacques Ferron », en ligne, <http://www.ecrivain.net/ferron/index.cfm?p=1_Vie/hommage.htm>, consulté le 4 octobre 2015. Ce texte a été lu le 20 mars 1995 à la librairie Champigny à Montréal à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de Jacques Ferron. Organisée par les Éditions de l'Hexagone, cette rencontre commémorative réunissait des membres de la famille, des amis et des lecteurs de Jacques Ferron.

ses textes de maximes, d'observations, de malices, souvent empreintes d'une tristesse foncière mais effacée par la politesse et par une sorte d'honneur⁶⁰².

Le terme « archaïsme⁶⁰³ », désigné en grec par *archaïsmos* et en latin par *antiquitas*, se définit dans le vocabulaire de la rhétorique comme un procédé d'*ornatus*, dont la valeur d'« ancienneté » plonge l'écriture dans une classification stylistique à deux directions : d'une part, dans « un vice ou un défaut de l'*elocutio*, selon que l'emploi de *vetera verba* contribue à la *venustas* ou nuit à la *perspicuitas*...⁶⁰⁴ » et, d'autre part, dans une optique euphorisante : « le fait même qu'un mot a vécu prouve qu'il est viable et le vieux mot a une couleur et un prestige que le mot nouveau ne possède point⁶⁰⁵ ». Refusant la première acception du terme, Jean Marcel souligne que « l'archaïsme de Ferron naît d'une intention d'art, il est mis en telle évidence dans la phrase qu'il est impossible qu'il ne produise pas l'effet attendu; un effet d'art, de charme, c'est-à-dire de signification⁶⁰⁶ ». En ce sens, « le style de Ferron, archaïsant plutôt qu'archaïque, non par défaut mais par vertu⁶⁰⁷ », trouve ses fondements dans sa fonction pragmatique de renvoi au passé : « cette histoire de ce que nous étions que nous n'avons plus voulu être à partir de la Révolution tranquille, toute l'œuvre, le

⁶⁰² Pierre Vadeboncœur, « Préface », dans Jacques Ferron, *La conférence inachevée, le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 10.

⁶⁰³ L'archaïsme est une forme lexicale ou une construction syntaxique appartenant, dans une synchronie donnée, à un système disparu ou en voie de disparition. (Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p. 46.)

⁶⁰⁴ Paul Zumthor, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n° 19, p. 11.

⁶⁰⁵ Charles Bruneau, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tome 12, Paris, Librairie Armand Colin, 1948, p. 303.

⁶⁰⁶ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 118.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 119.

style et la langue de Ferron s'en souviennent⁶⁰⁸ ». L'effet de sens, construit par un état de langue *vieillie*, mais réactivée, acquiert alors une nuance propre au sein de l'œuvre de l'écrivain par le fait d'impliquer quelque idée de *témoignage originel*, d'*intention fictionnelle* de permanence, volontaire ou inconsciente, de traits archaïsants de « la langue des 17^e et 18^e siècles, ou bien [de] la vieille langue québécoise la plupart du temps locale, venue de la Gaspésie ou de la Beauce⁶⁰⁹ ».

Cette *figure créatrice* d'effets stylistiques, bien que limitée à un travail centré sur les particularités lexicales et syntaxiques du niveau phrastique de la composition textuelle, n'existe pas à proprement parler indépendamment de la manière dont le sujet vit son « mode de présence » au monde. Par conséquent, le style archaïque devient ici le ressort d'une écriture qui institue une « continuité de l'imaginaire et fonde sur cette continuité les assises de la pérennité humaine⁶¹⁰ ». D'une manière générale, les formes lexicales et les constructions syntaxiques *archaïsantes* privilégiées par Ferron aident à justifier la description d'une

[...] société qui n'existe pratiquement plus aujourd'hui, une société où les moyens de communication instantanés n'ont pas encore pénétré, une société qui se suffisait à elle-même. C'est un archaïsme dont il est conscient mais qui est partie intégrante de ses souvenirs puisqu'il est lui-même à cheval entre ces deux époques et ces deux univers⁶¹¹.

En ce sens, on comprend bien l'importance dans les textes ferroniens de l'élaboration linguistique archaïsante qui, compte tenu de son caractère disjonctif par rapport à une

⁶⁰⁸ Luc Gauvreau, *op. cit.*

⁶⁰⁹ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, p. 118.

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ Jacques de Roussan, *Jacques Ferron : quatre itinéraires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1971, p. 67-68.

propriété langagière du présent, construit une certaine perception du temps. Cette relation temporelle suppose une dysharmonie, un contraste entre deux états et invite le lecteur à mesurer une distance entre deux points de la durée écoulée, « entre une époque qui s'ouvre et une époque qui se clôt⁶¹² ».

On relève donc un trait sémantique commun aux deux emplois d'archaïsme : une nuance relative à quelque sentiment d'une distance dans le temps, d'un écoulement de durée dont le locuteur prend conscience d'une manière qui l'engage plus ou moins, et implique de sa part un jugement de valeur⁶¹³.

Quant au qualificatif « baroque », utilisé pour déterminer l'un des aspects artistiques fondamentaux de l'œuvre ferronienne, il condense également une force de cohérence conceptuelle tributaire de la tradition esthétique et éthique des approches stylistiques. Cependant, la description d'une écriture baroque peut se rattacher tout simplement à une caractérisation adjectivale et approximative, imputable aux limites d'une périodisation culturelle bien précise. Le « baroque » se présente, dans cette perspective, comme le résultat d'un jugement rhétorique qui circonscrit une manière d'inventivité historique propre à des catégories de convention artistique. Dans ce cas, le commentaire critique cherche à saisir le style comme la forme d'une référence externe, d'une règle, qui vient jeter les bases d'une technique d'*ornementation*. La réception de l'œuvre ferronienne, conditionnée par ce regard historique « baroquisant », met alors en lumière la valorisation d'une langue en tant que support d'élégance et de raffinement. À ce sujet Jean Marcel remarque que Jacques Ferron, inspiré par les « lettres de noblesse » d'autrefois, a une tendance à constituer « une œuvre où domine l'esprit de la préciosité⁶¹⁴ ». Jonathan M. Weiss constate lui aussi

⁶¹² Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 103.

⁶¹³ Paul Zumthor, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », op. cit., p. 13.

⁶¹⁴ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 122.

qu'« il y a un mot qui revient souvent quand on parle de Ferron, mais qu'on n'a jamais appliqué de façon systématique à son théâtre : celui de *préciosité*⁶¹⁵ ». L'originalité stylistique de Ferron se mesure ainsi par son expression artistique très *raffinée* où les nombreux détails, les ornements, « les formes et les couleurs » dominent l'ensemble de la création. De ce point de vue, comme l'affirme Jean Marcel, la valeur distinctive attribuée à l'énoncé ferronien concerne d'abord « la composition et l'aménagement des images qui font à elles seules tout le prestige de l'écriture précieuse⁶¹⁶ ».

Toute l'œuvre de Ferron tient dans ce long procédé qui consiste à transfigurer le réel par des images d'une grande préciosité (étymologiquement : d'un grand prix), des images chères pour recouvrir l'horreur d'un monde vécu au rabais. « Loucher de la pensée » : voilà à quoi nous convoque l'imagerie ferronienne, pour que le monde ne soit plus comme il est⁶¹⁷.

Dans l'optique de Jean Marcel, le style dépend du repère axiologique de la « beauté » et légitime, par distinction hiérarchique, les usages d'une parole d'une grande préciosité, « d'un grand prix ». Et on revient ici à la question de l'appréciation esthétique et de la subjectivité de l'évaluation qui ont construit au long de l'histoire une « stéréotypie intellectuelle » autour de la notion de « valeur ». Au détriment de la signification de l'énonciation générale, la création de la valeur stylistique sollicite ici un ensemble de *procédés* qui, responsables des effets d'expressivité, circonscrivent

⁶¹⁵ « Voilà le problème que l'écrivain précieux essaie de résoudre, non pas en analysant ses personnages à la façon d'un psychanalyste mais en multipliant autour d'eux les images, les symboles, les formes et les couleurs qui semblent le mieux mettre en relief les aspects les plus signifiants de leur essence. La préciosité est donc le contraire de la transparence, et les mots employés par l'écrivain précieux sont d'autant plus significatifs qu'on ne passe pas facilement à travers eux » (Jonathan M. Weiss, « La préciosité dans le théâtre politique de Jacques Ferron », dans *Voix et Images*, vol. 3, n° 1, 1977, p. 130).

⁶¹⁶ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 123.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

« la pragmatique langagière [...] selon des codes plus au moins rhétoriques⁶¹⁸ ». Dans ce contexte, la significativité du style ferronien court le risque d'être décomposée à partir d'une liste de techniques formelles, considérées comme la réification d'une théorie de l'écart.

Si, d'un côté, la critique littéraire analyse le style ferronien selon les codes de l'*archaïsme*, du *baroque* et de la *préciosité*, de l'autre, elle le saisit aussi d'après les qualificatifs d'une « langue classique ». Pour Maurice Rabotin⁶¹⁹, dans son étude stylistique des *Contes du pays incertain*, la « pureté de la grammaire » devient non seulement un préliminaire à toute prise en considération des qualités littéraires, mais aussi du jugement du style : « Pour ce qui est de la manière d'écrire en général de M. Ferron, elle est très classique, quelquefois trop classique⁶²⁰ ». Pour sa part, Jean Marcel Paquette souligne que l'écriture de Ferron « est classique d'une certaine façon, mais d'un classicisme moqueur et taquin [...]. L'état classique même de sa langue raconte l'histoire de ce que nous avons oublié de vivre faute d'avoir été là, tout à nous-mêmes⁶²¹ ». Ces observations conditionnent la reconnaissance du style à une notion difficile à cerner, car le « classicisme », en tant que paradigme historique, réunit des sens divers, flous et peut-être inconciliables. Les définitions du terme reprennent non seulement les déterminations du « canon », de la « classe », du « panthéon scolaire et universitaire », mais aussi les références liées à la « grandeur »,

⁶¹⁸ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 38.

⁶¹⁹ Maurice Rabotin, « La langue et le style des Contes de J. Ferron », dans *Littératures*, Mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150^e anniversaire de l'université McGill de Montréal, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1971, p. 147-156.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁶²¹ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 104-105.

à la « raison » et à la « clarté de l'antiquité »⁶²². D'après Henri Peyre, le caractère esthétique du classicisme « réalise un équilibre exact entre la pensée et l'émotion (c'est-à-dire le contenu de l'œuvre) et la forme⁶²³ », il « tend à établir entre la matière et la manière de son œuvre une adéquation parfaite, [il] fait en sorte que les mots ne dépassent pas sa pensée, qu'ils restent en deçà d'elle⁶²⁴ ». Dans le cas de l'écriture ferronienne⁶²⁵, les propriétés du classicisme servent à caractériser un certain type général et récurrent de modalisation langagière. Rabotin considère alors, comme marque distinctive et spécifique d'une telle modalisation, l'usage que Ferron fait du passé simple et de l'imparfait du subjonctif : « Il employa, à mon sens, trop souvent le passé simple et l'imparfait du subjonctif, à moins qu'il ne le fit à dessein et pourvu que nous le reconnussions sans que nous hésitassions⁶²⁶ ». D'une certaine manière, l'activité critique de Rabotin concède à la formalisation grammaticale la mesure d'une cohésion individuelle et le principe identitaire d'un modèle d'écriture. Cette pensée rejoint celle de Jean Marcel Paquette pour qui « l'intuition créatrice de Ferron est des plus cohérentes et [...] elle fait servir à son propos, par art et intelligence, tout un arsenal de techniques narratives disparues depuis longtemps⁶²⁷ ». Jean Marcel

⁶²² À propos du style classique, Jean-Marie Schaeffer remarque que « si les styles maniéristes se caractérisent par une accumulation de traits marqués, et donc par un profil stylistique scandé par de fortes discontinuités de perceptibilité, le style classique, en revanche, tend à raréfier les éléments marqués afin d'éviter toute rupture de ton » (Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *op. cit.*, p. 18).

⁶²³ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?*, Genève, Droz, 1942, p. 104.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 104-105.

⁶²⁵ À propos des racines classiques de Ferron, Maurice Rabotin s'interroge : « On se demande si ces constructions trop savantes ne viennent pas de ce que l'auteur ait "fait sa rhétorique" dans un 'Collège classique'. On pourrait alors dire que le Collège classique est un élément indispensable au Canada, au même titre que l'habitant, le curé, et Ahouignahan » (Maurice Rabotin, *op. cit.*, p. 155).

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁶²⁷ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, p. 117.

affirme encore que Ferron affectionnait particulièrement les écrivains mineurs du XVIII^e siècle⁶²⁸. C'est ce que constate également Marcel Olscamp :

Au lieu de lire Voltaire et Rousseau, comme le commun des mortels, il affectera plus tard un goût prononcé pour les auteurs mineurs des XVII^e et XVIII^e siècles : Rotrou, Cazotte, Antoine Hamilton, Sorel, Tallemant des Réaux... Par intérêt sincère, bien sûr, mais aussi par besoin de mystifier ses lecteurs et de s'accaparer un champ intellectuel inconnu de la majorité [...] ⁶²⁹.

Cet attachement temporel, fidèle aux esthétiques classiques, a favorisé inévitablement, selon Jean Marcel Paquette, une certaine posture d'écrivain, une sorte d'esprit d'artiste, de romancier et de conteur puisque « formé par le cours classique, il [Ferron] était naturellement porté à privilégier les genres littéraires 'nobles'⁶³⁰ ». Ces constatations montrent que les caractéristiques stylistiques de l'écriture de Ferron s'appuient sur la reconstruction, l'imitation et la réappropriation de certaines conventions classiques et à travers lesquelles une voix pleine de « royauté d'un autre ordre⁶³¹ » émerge. Certains travaux critiques dégagent ainsi de l'œuvre ferronienne les instances d'intertextualité, de réécriture, de brouillage des sources qui établissent le rapport d'appropriation de certains textes-modèles dans une continuation de « la belle tradition des XVII^e et XVIII^e siècles⁶³² » ou, comme l'affirme Michel Biron,

⁶²⁸ Jean Marcel Paquette, « La grande absence à la mémoire de Jacques Ferron », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 39, 1985, p. 8.

⁶²⁹ Marcel Olscamp, *Le fils du notaire. Jacques Ferron 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides, 1997, p. 173.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 337.

⁶³¹ Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 16.

⁶³² Maurice Rabotin, *op. cit.*, p. 148.

dans un « retour à une orthodoxie⁶³³ ». D'ailleurs, cette attitude artistique, fondée sur « la primauté de l'écriture, du style [...] d'une si forte tradition, et surtout d'un prestige⁶³⁴ », autorise Rabotin à reconnaître que la démarche littéraire de Ferron fait ressortir une « suprême délicatesse, ou une suprême habileté⁶³⁵ » de la parole. En cela, la valeur stylistique des textes de Ferron résulte d'une « manière très étudiée, très dosée, très savante, très bien calculée⁶³⁶ » de l'emploi du code linguistique :

Pour le style, il faut savoir placer [les] mots, en doser le nombre, jouer habilement de leur valeur phonétique ou orthographique, exploiter les contrastes, et, pour ce qui est du propos particulier de nos *Contes*, leur faire produire subtilement le ton ironique, ou l'humour, ou la drôlerie, jusqu'à la gauloiserie, sans tomber dans le grossier, ou dans le procédé⁶³⁷.

Cet extrait révèle, à travers le syntagme « il faut savoir », l'univers déontique qui guide les relations de prescription entre la parole et le style dans la mesure où la réalité en matière de langage se soumet à la projection des modalités régissant le *nécessaire*, l'*indispensable*, l'*utile*, le *convenable* et le *bienséant*. « Devoir » et « savoir » composent donc les bases d'une « langue matricielle » dont les fondements se justifient par le bon choix d'arrangement des mots : « il faut savoir placer [les] mots ». Analysé à la lumière de la *dispositio* et de la *variatio*, le style de Ferron se rapporte davantage à l'*originalité* des formes syntaxiques qui, selon Jean Marcel

⁶³³ Michel Biron, « À qui parler de Valéry? », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron: le palimpseste infini, Actes du colloque de Montréal*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 232.

⁶³⁴ Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 10.

⁶³⁵ Maurice Rabotin, *op. cit.*, p. 154.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁶³⁷ *Ibid.*

Paquette, représentent le lieu par excellence d'une « qualité » absolue et essentielle capable de transfigurer le réel⁶³⁸.

La syntaxe taille le monde d'une façon intelligible, et l'auteur s'en sert comme d'une stratégie pour assiéger les mille sens de l'existence et n'en retenir finalement qu'un seul, ce qui est bien suffisant; toute opération syntaxique reproduit jusqu'à un certain point l'ordre même que l'auteur entend imposer à notre perception du réel⁶³⁹.

Le travail fictionnel, « par une alchimie de la phrase agitant la configuration secrète des choses⁶⁴⁰ », dépend ainsi totalement de « la qualité du système linguistique qui sert à découvrir le réel, et se mesure à la densité de son pouvoir d'évocation⁶⁴¹ ». On comprend bien pourquoi, aux yeux de la critique littéraire, le caractère classique de la langue ferronienne acquiert autant d'importance : il représente « le plus haut degré de complexité dans le domaine de la syntaxe [...] appelé à retenir le degré maximum de signification⁶⁴² ». De plus, cette modalité proprement « syntaxique » de caractérisation du style est renforcée par la résistance de Ferron à la *facilité vulgaire* en faveur d'une « expression noble [...] qui échappe à la banalité⁶⁴³ » :

Les personnages du *Licou* parlent en alexandrins, bien comptés, bien rimés, à peine dissimulés dans le linéaire d'un texte qui rappelle moqueusement ses origines classiques. La prosodie met leur imagination au pas, éloigne l'invisible de la vie et les retient de sombrer dans le fatras du prosaïque⁶⁴⁴.

⁶³⁸ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 76.

⁶³⁹ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 76.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 79-80.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 120.

⁶⁴⁴ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 69.

En effet, Jacques Ferron n'a pas écrit en « joual », « même si les personnages de son œuvre pouvaient parfois l'y porter facilement⁶⁴⁵ », parce qu'il refusait d'accepter « que l'homme soit ainsi livré à la dérision par le biais de son langage⁶⁴⁶ ». De son côté, Rabotin révèle que Ferron « nous épargne les 'toé pis moé', les 'ane fille', les 'ale m'a dit', les 'chutallé' [...] il nous épargne les vulgarismes, les 'j'ai pas', les 'si j'aurais su'⁶⁴⁷ ».

Il se garde du procédé trop facile qui consiste à reproduire la prononciation « canayène » [...] Point non plus de ces expressions d'origine anglaise, « anaoué », les « bécosses », « badloqués » [...] ses Canadiens ne sacrent jamais. Pas le moindre « batêche », pas le moindre « tabarouette ». Merci, Jacques Ferron!⁶⁴⁸

De son côté, Jean Marcel Paquette affirme que les *Contes* « donnent essentiellement pour tâche d'exorciser un quotidien inconvenable en vue de l'avènement d'un âge expurgé de tous les mauvais démons; le 'joual' en ce sens serait une façon d'encrasser davantage la vie que le conte entend libérer⁶⁴⁹ ». Cet aspect du travail de Ferron devient le point crucial d'une *intention auctoriale* où règne le « respect » pour les personnages et « pour leur vie de personnage de conte », à tel point que le conteur « leur met à la bouche la parole la plus claire⁶⁵⁰ ». Ainsi, le style et la pensée se rapportent à la pureté d'une langue qui, « appartenant par son origine et son savoir à une élévation, touche en même temps au malheur le plus modeste, sans aucunement

⁶⁴⁵ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 64.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ Maurice Rabotin, op. cit., p. 153.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 153-154.

⁶⁴⁹ Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 68.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

l'abaisser par contraste, au contraire. Ferron, auprès de ses modestes personnages, est du côté de leur dignité⁶⁵¹ ». L'exemplarité du style repose ici sur des critères descriptifs du « bon usage » de la langue, sur une lucidité respectueuse des modèles attestés, puisque, comme le dit Aristote, « il faut user avec prudence [...] et observer une juste mesure dans l'emploi de l'un ou de l'autre terme⁶⁵² ».

Les membres, ainsi que les périodes, ne doivent être ni écourtés, ni prolongés. Trop de brièveté fait souvent trébucher l'auditeur; car il arrive nécessairement, quand celui-ci, lancé sur une certaine étendue dont il mesure le terme en lui-même, est brusquement interrompu par un arrêt de la phrase [...] Par contre, trop de longueur fait que l'auditeur vous abandonne [...]⁶⁵³.

Toutefois, le culte de l'exactitude, prédestiné à un « savoir placer [les] mots [et] en doser le nombre⁶⁵⁴ », emprisonne la notion de style à ses racines rhétoriques de perfection langagière et linguistique. Voilà pourquoi l'inconvénient de la réflexion de Rabotin réside dans le fait de « présupposer la disponibilité *a priori* des formes stylistiques, entre lesquelles il ne resterait plus qu'à opérer des sélections et des combinaisons⁶⁵⁵ ». Dans ce contexte, l'écriture et, par conséquent, l'invention fictionnelle de Ferron se résument à une compétence particulière, à un *savoir placer les mots*, dont la fonction ultime est celle de manifester « les divers aspects que peuvent revêtir dans le discours les différentes expressions de la pensée⁶⁵⁶ ». Ce *savoir-faire* résulte en dernière instance d'une habileté d'organisation, d'une

⁶⁵¹ Pierre Vadebonceur, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵² Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 308.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 327.

⁶⁵⁴ Maurice Rabotin, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁵⁵ Laurent Jenny, « Sur le style littéraire », dans *Littérature*, n° 108, 1997, p. 94.

⁶⁵⁶ Jean Dubois et al., *op. cit.*, p. 214.

intelligence syntagmatique subordonnée à une aptitude, à une capacité à jouer avec les mots et avec les phrases.

Jean Marcel Paquette, s'appuyant sur ces valeurs de « perfection langagière », laisse encore entendre les rumeurs d'une analyse basée sur les principes de l'élocution rhétorique lorsqu'il emploie la désignation « attique⁶⁵⁷ » pour justifier les qualités d'éclat, de finesse, de maîtrise en même temps que de rigueur et de classicisme de l'écriture ferronienne. Si on suit la pensée d'Henri Morier, cette référence à l'atticisme⁶⁵⁸ restituerait à la dimension stylistique de Ferron l'ensemble d'attributs suivant : « conservateur, très cultivé [...] forme très étudiée, goût exquis de nuances, précision minutieuse du sens de chaque mot. Respect de l'Antiquité, des autorités grammaticales, purisme⁶⁵⁹ ». Or, on reconnaît ici l'héritage de la rhétorique ancienne qui, dans la pensée de Quintilien, montre que le *style attique* n'a rien de superflu, il ne tolère rien d'enflé ni de surabondant, il est serré, sain et pur. Le langage ainsi considéré ne peut que s'éloigner de toute affectation, d'où la conclusion de Quintilien :

On ne peut donc douter que le genre attique ne soit incomparablement le meilleur. Mais si les écrivains attiques ont des qualités communes, c'est-à-dire un jugement solide et un goût exquis, leur style se partage en plusieurs espèces [...] Ah! que ces partisans de l'atticisme veuillent bien se faire une idée plus juste de ce nom, et se persuader que *parler attiquement, c'est parler parfaitement*⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 104.

⁶⁵⁸ Henri Morier, *La psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959, p. 171.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ Quintilien, *Quintilien : œuvres complètes*, trad. M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1865, p. 470-471.

Ces paroles de Quintilien rejoignent celles d'Albalat qui voit dans l'atticisme « une certaine tenue, la justesse de l'ensemble, cet air de facilité sans effort, que donnent la clarté, l'élégance, l'esprit, le naturel, la variété, la correction⁶⁶¹ ». Ariane Léger, dans sa réflexion sur les modèles théoriques et pratiques auxquels se réfère Ferron en matière d'esthétique de la langue et de la littérature, démontre comment cet aspect attique de perfectibilité peut être tributaire à l'influence d'un ami de Ferron, Pierre Baillargeon :

[...] un écrivain qui a intériorisé à un degré élevé les normes et les conventions en matière de style comme de langue — il est de ceux dont on dit qu'ils sont d'une parfaite correction —, un écrivain qui a apparemment fait sienne la maîtrise de ses modèles français. Une telle perfection stylistique, pense peut-être alors Ferron, pourrait s'avérer essentielle à qui espère publier⁶⁶².

Quoi qu'il en soit, la conformation successive du style ferronien aux traces du *classicisme*, du *baroque* et de l'*archaïsme* forge un ensemble d'*étiquettes* dénominatives qui, par uniformité générale, représentent des systèmes de valeurs morales, philosophiques et esthétiques. Sans montrer davantage comment l'écriture ferronienne, indissociable de la valeur d'« ancienneté littéraire »⁶⁶³, peut établir de nouveaux départs, cet ensemble d'*étiquettes* s'appuie sur la tradition d'une typicalité perceptive de façon à spécifier le style d'un auteur à partir d'une caractérisation imagée et métaphorique :

⁶⁶¹ Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Librairie Armand Colin, 1902, p. 296.

⁶⁶² Ariane Léger, « Jouer au maître et au disciple. Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Anne Caumartin et Martine-E. Lapointe (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise, @nalyse - revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n° 3, 2007, p. 98.

⁶⁶³ En effet, l'emploi en alternance des notions de « classique » et de « baroque », qui sont pourtant deux esthétiques traditionnellement opposées, pourrait dénoncer un certain regard impressionniste de la critique.

Le style d'un auteur naît parfois de la façon la plus inattendue; celui de Jacques Ferron, roidi, comme de fer, nu comme l'épée et tranchant comme elle, mais serein et calme, plane sur sa matière et rend plus impertinente encore l'existence, dans le quotidien, d'une langue prolétarisée et sans défense⁶⁶⁴.

Pierre de Grandpré met en évidence les traits métaphoriques dominants et distinctifs du style des *Contes du pays incertain*, « par leur finesse matoise, par la libre fantaisie dans l'invention, par une imprégnation populaire sans défaut et l'infailibilité de chaque vocable, par le fruité, la verneur, le juteux de la langue⁶⁶⁵ ». De son côté, André Major lorsqu'il expose ses commentaires sur les *Contes* : « Le mérite de l'auteur avait été d'écrire de brèves féeries à partir des légendes, de faits divers d'origine paysanne. Somme toute, du beau travail. Le tout dans le plus pur style Ferron, un style grand seigneur et frondeur, insolent et imprévu⁶⁶⁶ ». Dans ce dispositif de jugement stylistique, « prétendument esthétique pour résumer des impressions⁶⁶⁷ », la *prédication métaphorique* des critiques littéraires caractérise des qualités du discours

[...] qui évoquent certains traits généraux, lesquels peuvent s'énoncer sous forme de jugements de valeur (tel passage est génial), ou de classification générique (tel mot est technique). Il s'agit d'une potentialité prédicative qui fait qu'à propos d'un fragment du discours, on peut dire qu'il est intéressant ou banal, riche en images ou plat⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 106.

⁶⁶⁵ Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne », dans *Liberté*, vol. 6, n° 6, (36), 1964, p. 472.

⁶⁶⁶ André Major, « Jacques Ferron, le jour et la nuit », dans *L'action nationale*, vol. 55, n° 1, 1965, p. 102.

⁶⁶⁷ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 16.

⁶⁶⁸ Peter Poiana, « Figure et style : concepts esthétiques dans la théorie du discours de Gérard Genette », dans *Littérature*, n° 95, 1994, p. 29.

Dans cette perspective, les énoncés judicatifs, sous-jacents aux modèles d'expressivité de la valeur littéraire, se basent sur une logique de référence métadiscursive qui s'appuie sur des arguments plus ou moins relatifs, subjectifs et partiels. Le commentaire critique, au lieu de porter sur les procédés d'élaboration du discours, incorpore, dans toutes les approximations, les réactions de l'*interprète* à l'égard du texte : « Pour l'efficacité et le style, du moins, tout lui semblait donné dès le départ. Il avait saisi d'emblée, par lui-même, ce que c'est la qualité littéraire, grâce à une divination et une sûreté étonnantes⁶⁶⁹ ». Entre « divination et sûreté », la légitimité de la référence *poétique* d'un style prédicatisable paraît indispensable à toute interrogation sur l'identité esthétique de Ferron. Un tel acte de *prédication poétique* produit des paradigmes intuitifs qui s'élèvent à la hauteur du général, parfois même de l'absolu, en raison d'une corrélation typique et stable entre les spécificités formelles et les idiosyncrasies de l'auteur. Ces lectures critiques, redevables d'une morale de la langue, situent le style de Ferron comme « un peu désordonné, presque onirique, [...] singulier et fascinant⁶⁷⁰ », « unique et inimitable⁶⁷¹ » et aussi d'une « qualité indéniable⁶⁷² ». Ces prédicats *métaphoriques*, fondés sur la présupposition d'une norme valorisante, synthétisent une pratique d'assertions qui « cherchent l'inspiration à l'extérieur [d'elles-mêmes] pour renvoyer à la vérité de ce qu'[elles] prennent en charge⁶⁷³ ». Le style récupère dans ce contexte une perception générale de l'individu transférable au langage, de façon à privilégier l'assimilation d'un trait de caractère qui s'adapte à un phénomène esthétique.

⁶⁶⁹ Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷⁰ Emmanuèle Garnier, « Jacques Ferron, médecin et écrivain », dans *Le médecin du Québec*, vol. 40, n° 4, 2005, p. 82.

⁶⁷¹ Alonzo LeBlanc, « Et moi, Jacques Ferron, je vous dis que... », dans *Québec français*, n° 61-64, 1986, p. 22.

⁶⁷² Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷³ Eric Bordas, *Style : un mot et des discours*, *op. cit.*, p. 151.

4.2 Le style lexical

Les nombreux textes critiques sur l'œuvre de Jacques Ferron mobilisent également une représentation du style appréhendée à partir de la singularité du fonctionnement lexical. De ce point de vue, le style, soumis au *talent lexicologique* de Ferron, se nourrit d'un usage particulier du vocabulaire : « Il faut des mots évocateurs, des mots-types, qui possèdent en eux-mêmes le pouvoir de faire surgir, en quelques syllabes, un personnage, un paysage, une manière de vivre caractéristique du Canada français⁶⁷⁴ ». À la recherche de ces « mots évocateurs », Maurice Rabotin dresse un répertoire assez exhaustif du réseau lexical des *Contes*, regroupant entre autres des noms de lieux, de personnes, étrangers et historiques, afin de restituer une sériation d'indices susceptibles d'établir une configuration structurelle :

Pour faire canadien, nous avons tout d'abord les noms propres, et en premier lieu, si vous permettez, les noms de lieux. Les noms de lieux nous promènent de l'*Abitibi* au *Golfe*, dans « cette bonne province de Gaspésie », en passant par *la Beauce*, *le comté des Deux-Montagnes*, *le Bas du fleuve*. Nous verrons aussi les paroisses, *Saint-Justin de Maskinongé* et *Sainte-Ursule de Maskinongé*, *Terrebonne* et *Val-d'Or*, *Cloridorme* et *St-Yvon*, *Sainte-Anne-de-la-Pocatière* et *l'Abord-à-Plouffe*; et les comtés, *le comté de Gaspé-Nord* et *le comté de Bellechasse*⁶⁷⁵.

D'après une pratique d'inventaire statistique, cet examen à visée identitaire (nationale) tente de cerner les fondements distinctifs de la créativité stylistique ferronienne grâce à la représentation d'une toile morpho-lexicale. Cela revient à dire que le travail de repérage des unités sémantiques s'efforce de confirmer, par réduction typo-morphologique, une structure combinatoire récurrente où l'usage du

⁶⁷⁴ Maurice Rabotin, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 148.

vocabulaire serait capable de déterminer une pratique stylistique « pour faire canadien ». Ainsi, Rabotin, dans l'esprit de montrer au lecteur comment la langue représente bien « le pays et les hommes du Québec, du Canada français⁶⁷⁶ », ne fait que légitimer un regard théorique dominé par les moyens traditionnels de caractérisation des œuvres littéraires. Le *sens des mots* se mesure alors par leurs valeurs de dictionnaire et non par les « catastrophes » qu'ils provoquent à l'intérieur du fonctionnement sémiotique.

Jean Marcel se sert du point de vue lexical pour déterminer l'emploi linguistique propre à Ferron : « Un adjectif, un verbe, un complément inopportuns donnent lieu soudain à tout un développement⁶⁷⁷ ». L'élaboration du vocabulaire, irréductiblement liée au génie créateur de l'écrivain, configure alors une activité de codification subjective et esthétique :

Le procédé ferronien d'intégration des mots faubouriens dans un langage par ailleurs correct et respectueux s'apparente à une sorte de complicité par laquelle le peuple devient co-créateur du langage d'art [...] C'est à pratiquer cette opération profonde des choses et de leurs vocables que nous convie la stylistique ferronienne⁶⁷⁸.

Le travail sur la variation et l'usage de la *forme* dénote pour Jean Marcel une façon propre à Ferron d'explorer la langue, « une langue qui a gardé sa fraîcheur natale et se dirige vers un certain classicisme⁶⁷⁹ ». À cela, s'ajoute « une opération, une taille effectuée dans l'ordre rhétorique, une rencontre éblouissante du lexique et de la

⁶⁷⁶ Maurice Rabotin, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁷⁷ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 120-121.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

syntaxe⁶⁸⁰ ». Or, l'idée d'une « rencontre éblouissante » marque ici une conception stylistique fondée sur une série d'imprévisibilités par rapport à des paradigmes généraux attestés. Cette position théorique tributaire de Michael Riffaterre⁶⁸¹ instaure la *rupture* comme origine des faits stylistiques pertinents, c'est-à-dire des phénomènes qui s'écartent d'une norme présumée, font « saillie dans le texte et frappe[nt] le lecteur⁶⁸² ». Dans son article *Introduction à la méthode de Jacques Ferron*⁶⁸³, Jean Marcel, en parlant de la manière dont l'emploi des articles définis et indéfinis font acte de « soulignement⁶⁸⁴ » dans *Cotnoir*, confirme cette vision du style comme une somme d'effets construits à partir d'une spécificité irréductible de l'objet pour séduire le lecteur :

Ainsi donc tout en mimant la transgression, par intervention stylistique, d'une loi fondamentale du langage, l'auteur attire discrètement l'attention du lecteur sur la structure résolument disfonctionnelle de son récit (temps/espace) et confirme paradoxalement la cohérence de l'œuvre jusque dans ses micro-structures⁶⁸⁵.

Mais si, d'une part, le style de Ferron se confond à « l'assimilation d'une sorte de haute 'technologie' qui tend à ressembler à du sens⁶⁸⁶ », de l'autre, il affiche ses filiations à l'*inventio* de la rhétorique antique, dont la fonction globale convoque les

⁶⁸⁰ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 123.

⁶⁸¹ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., 364 p.

⁶⁸² Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », op. cit., p. 16.

⁶⁸³ Jean Marcel Paquette, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », dans *Études françaises*, vol. 12, n° 3-4, 1976, p. 181-215.

⁶⁸⁴ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 30.

⁶⁸⁵ Jean Marcel Paquette, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », op. cit., p. 184.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, 185.

moyens verbaux les mieux adaptés à une certaine finalité. Dans ce contexte, le style « noble », archaïque et classique de Ferron, s'oppose au *vulgarisme langagier* par le biais des constructions lexicales *originales* et des ruptures syntaxiques. Ce système d'explication stylistique, qui prétend baliser la « créativité individuelle » en fonction d'un choix raisonné ou spontané du vocabulaire, peut être observé dans les paroles d'Adrien Thério lorsqu'il affirme que Ferron « est un grand conteur qui peut être comparé à Maupassant. Lui aussi, il invente des mots [...], il francise des mots anglais en les écrivant et prononçant à la française, comme *faroueste*⁶⁸⁷ ». Plus précisément, cette capacité d'*inventer* et de *franciser des mots* démontre le rapport très particulier que Ferron entretenait avec « l'anglicité » :

Un dernier élément constitutif du Canada, qu'on retrouve dans la langue et le style, c'est la présence [...] des « mots-anglais » travestis dans l'orthographe [...] : *ouiquène, brecquefeste, Edmontonne* [...] *neveurmagne*, le restaurant *cuiquelounche*, et ce merveilleux *Ouonnedeurfoules*; ou bien encore ce dialogue d'un Anglais de l'Ontario avec un Irlandais, dans le « Quartier des Sirènes » au coin de la Main et de Craig :

- « - *Ouèredéare?*
- *Hou?*
- *Les putains.* »⁶⁸⁸

Cette opération profonde de métamorphose linguistique et d'élaboration lexicale configure ce que Betty Bednarski désigne comme des marqueurs d'« Englishness⁶⁸⁹ », car l'auteure voit se dégager de l'intérieur des textes ferroniens une voix anglaise latente qui exprime « une attraction, des affinités, la nostalgie d'un ton, d'un style, d'une atmosphère, que, faute d'un meilleur terme, [elle a] dû qualifier

⁶⁸⁷ Adrien Thério, « Littérature québécoise : l'effervescence des années soixante-dix », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 44, 1992, p. 65.

⁶⁸⁸ Maurice Rabotin, *op. cit.*, p. 155-156.

⁶⁸⁹ Betty Bednarski, *Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF, 1989, p. 60.

d'anglais⁶⁹⁰ ». Ce « style anglais » résulte en effet d'un phénomène de déguisement et de transformation du vocabulaire, effectués par un « choix très personnel, d'un *lexique* anglais extrêmement sélectif⁶⁹¹ ». On pourrait ainsi trouver chez Bednarski une caractérisation du style ferronien d'après les « choix⁶⁹² » qu'il opère dans le stock lexical de sa langue. Mais derrière cette notion illusoire de liberté de *sélection* dans la performance de l'énoncé, se cache le danger de considérer le style comme « le résultat d'une décision consciente, volontaire et préméditée⁶⁹³ ». Cette posture dissimule encore le point de vue rhétorique qui considère le discours comme un répertoire, une grille de possibilités à l'intérieur de laquelle des choix s'opèrent. Voilà pourquoi les théoriciens ne cessent de vouloir nuancer et même rectifier cette notion « trop volontariste, trop rationnelle, qui suppose que la signification préexiste à l'expression, que l'idée précède la forme, que la pensée, en somme, est indépendante du langage⁶⁹⁴ ».

À l'instar de Betty Bednarski, Richard Patry⁶⁹⁵ tente de saisir lui aussi la « portée stylistique » de l'*anglicité* dans l'œuvre ferronienne, toutefois il s'approprie les

⁶⁹⁰ Betty Bednarski, *Autour de Ferron*, op. cit., p. 61.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁹² Selon Jean-Marie Schaeffer, le « choix » est une « caractéristique continue des actes verbaux : tout énoncé implique des choix qu'on opère parmi les disponibilités de la langue et tout choix linguistique est « signifiant », donc stylistiquement pertinent. Il en découle *a fortiori* que tout texte et plus généralement tout discours possède une dimension stylistique » (Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », op. cit., p. 20).

⁶⁹³ Dominique Combe, *La pensée et le style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991, p. 116.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁹⁵ Richard Patry, « Éclairage à contre-jour de l'expérience d'un dépossédé : Les termes francisés dans *La vache morte du canyon* de Jacques Ferron », dans *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 104-122.

méthodes de la statistique lexicale afin de déployer une concentration particulièrement dense d'occurrences de termes francisés :

L'une des nombreuses formes que prend ce déploiement est une singularité langagière particulièrement intéressante qui consiste en l'occurrence de formes lexicales dont la graphie a été francisée par l'auteur (ex. *néveurmagne* pour « never mind » ou *chéquenne* pour « shake hand »)⁶⁹⁶.

L'étude de Patry cherche à problématiser la cohérence interne et la fonction exercée par le lexique *francisé*, tant dans sa densité que dans sa variété : il examine ainsi les formes (les chaînes de caractères), les lexèmes et les grammèmes (les unités linguistiques), les cooccurrences des concordanciers et, finalement, le déploiement syntaxique des contextes. Cette procédure d'analyse lui permet de constater que la fréquence, la distribution et la position des mots francisés constituent un phénomène important au plan quantitatif et ne se limitent pas « à quelques occurrences disséminées de façon éparse dans l'œuvre de l'auteur⁶⁹⁷ ». Mais, cette prétention de « mesurer » le style par la quantification de ses constituants, de manière à révéler un « riche kaléidoscope aux multiples facettes, parfois complémentaires et parfois contradictoires⁶⁹⁸ », se heurte encore à l'écueil de la norme lexicologique :

De façon patente, cette application de la statistique lexicale renvoie à une conception de la stylistique fondée sur l'écart à la norme, en particulier sur ce que nous appelons aujourd'hui les *registres* de langue. Elle est en outre étroitement prisonnière des contraintes thématiques de l'énonciation littéraire : si tels et tels termes prédominent chez un auteur, comment déterminer si cela renvoie aux propriétés de sa langue, ou aux thèmes favoris qu'il aborde ?⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Richard Patry, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ *Ibid.*

⁶⁹⁹ Jean-Marie Viprey, « La statistique de norme endogène dans l'analyse de textes », dans *Linx*, n° 43, 2000, p. 3-4, en ligne, <<http://linx.revues.org/1099>>, consulté le 14 novembre 2015.

Ces paroles de Jean-Marie Viprey démontrent que la tâche de description de l'emploi des mots, réduite au statut d'adjuvant, de simple outil de facilitation, ne peut pas supplanter la lecture critique. En outre, comme l'exprime fermement Jacques-Philippe Saint-Gérard, cette position qui croit légitimer la validité d'une « attitude de neutralité axiologique, dérivée du mythe positiviste de la science pure [...] ne conduit pas à mettre en œuvre des lectures actives et engageant la responsabilité individuelle du lecteur; elle favorise le ressassement, la déconstruction formelle, le dé-lire...⁷⁰⁰ ».

L'œuvre de Jacques Ferron autorise sans aucun doute la critique littéraire à voir dans la récurrence de formes morphologiques, syntaxiques et lexicales la source de la construction de son univers stylistique. Toutefois il faut franchir la barrière du phrastique et observer les relations que les unités de la microstructure signifiante entretiennent avec le mouvement figuratif global d'énonciation. Le style, libre de la fascination formaliste, pourra alors laisser entendre la voix « d'un sujet sensible, dans son invention même, dans l'historicité de son apparition-révélation⁷⁰¹ ».

4.3 Style, figures du discours et humour

Afin de cerner les paramètres du style de Jacques Ferron, les analyses littéraires

⁷⁰⁰ Jacques-Philippe Saint-Gérard, *Morales du style*, op. cit., p. 13.

⁷⁰¹ Éric Bordas, *Style : un mot et des discours*, op. cit., p. 163.

s'appuient aussi sur le système descriptif et typologique des « figures du discours »⁷⁰² et, plus particulièrement, sur l'examen de l'ellipse, de la parataxe et de l'ironie⁷⁰³. Dominique Garand résume bien cette *vision figurale* communément admise du langage ferronien lorsqu'il affirme qu'il est possible d'admirer l'habile dialectique de l'écrivain québécois par « son style elliptique, à la fois incisif et équivoque, sa lucide ironie, son humanisme un peu désenchanté... »⁷⁰⁴. De son côté, Jean Marcel Paquette démontre que l'usage de l'ellipse au sein de l'œuvre de Ferron évoque un trait dominant de l'écriture des classiques qui accélèrent le débit des phrases pour leur donner un caractère d'évidence⁷⁰⁵. La singularité de ce procédé repose alors sur le tour elliptique qui, par abstraction des articulations, configure un univers de resserrement où chacune des phrases acquiert vis-à-vis des autres une sorte d'autonomie. L'analyse de l'absence d'articulations syntaxiques guide ainsi un

⁷⁰² Globalement, la production figurale donne lieu à deux types d'approches qui traversent les lignes de partage établies entre les courants linguistiques, notamment la tradition rhétorique et la pragmatique moderne. Du point de vue de la rhétorique oratoire de l'Antiquité, ces figures ont été conçues comme une systématique de classification d'ornements et d'écarts par rapport à une norme. À partir du moment où l'*inventio* (la recherche des matériaux à utiliser dans le discours) et la *dispositio* (organisation de ces mêmes matériaux) ont été renversées au compte du raisonnement dialectique, à savoir de la philosophie, l'*elocutio* relative au style a constitué l'essentiel de la rhétorique, réduisant dès lors celle-ci à la question des figures et des tropes. Actuellement, les figures ne s'examinent plus comme des accidents de parcours ponctuels ou comme de purs « ornements », mais elles se laissent appréhender comme des éléments à part entière de la dynamique sémantique de la construction du sens.

⁷⁰³ Jean Marcel Paquette constate encore dans les contes de Ferron la présence de l'hypallage, « régime stylistique qui consiste à animer un décor par une illusion d'optique; mais, fabriquée dans une intention d'art, c'est une illusion qui ne fait pas illusion; elle signale que le véritable moteur du monde est dans les choses regardées plus que dans les êtres qui regardent; et si elle interrompt la perception ordinaire du réel, c'est pour mieux faire apparaître le lieu propice de mille métamorphoses ». (Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 81). C'est ainsi que les contes, par leurs décors et paysages plus mobiles que les personnages, se conforment à ces « acrobaties du style » dérivées d'une illusion, « une sorte de fraude stylistique dérochant aux personnages du conte la vue de ce qui est réellement » (*Ibid.*, p. 82).

⁷⁰⁴ Dominique Garand, « Avenir d'une passation », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini, Actes du colloque de Montréal*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 54.

⁷⁰⁵ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 114-115.

certain regard critique censé révéler les marques individuelles d'une forme singulière d'écriture. Néanmoins, cette pensée expose son héritage à un statut épistémologique qui, historiquement inséparable des diverses traditions rhétoriques et grammaticales, renforce l'idée d'un « écart discursif à partir de la norme de la langue, la figure étant pour l'essentiel dans l'écart produit [...] à l'intérieur des limites de l'énoncé, avec une faible prise en compte du contexte énonciatif⁷⁰⁶ ».

À l'instar de l'ellipse, la « parataxe » constitue dans les travaux critiques de littérature un axe fondamental de l'entreprise d'appréciation stylistique de l'œuvre ferronienne. Encore une fois, Jean Marcel Paquette se range du côté de ces analyses lorsqu'il constate que, par ces deux figures du discours, Ferron rappelle « la double appartenance orale et écrite, populaire et classique de son œuvre et de ses formes⁷⁰⁷ » :

La présence de l'ellipse et de la parataxe dans une même œuvre font se rejoindre et se répondre, des deux bouts de l'histoire, un état de langue primitif (représenté par la parataxe du style épique) et un état de langue parvenu à son point de perfection (représenté par l'ellipse de type classique). Ces deux états renvoient nécessairement à un monde très archaïque : d'où, pour servir de ligature entre ce monde et le petit univers ferronien, la présence non moins constante de formes archaïques du langage, qu'elles soient de l'ordre du lexique ou de celui de la syntaxe⁷⁰⁸.

L'analyse du style de Ferron, considéré comme un « maître de l'ellipse⁷⁰⁹ » par Reinhart Hosch, se circonscrit une fois de plus aux techniques des usages syntaxiques

⁷⁰⁶ Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Éditions Champion, 2005, p. 15.

⁷⁰⁷ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 116.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 117-118.

⁷⁰⁹ Reinhart Hosch, « Jacques Ferron ou la présence réelle : remarques sur la foi d'un mécréant/'mécréant' », dans *Études littéraires*, vol. 23, n° 3, 1991, p. 43.

et lexicaux, responsables des règles logiques qui sous-tendent la constitution du discours figuré. Or, cette idée de « point de perfection », représenté par une grande maîtrise de l'ellipse de type classique, récupère en quelque sorte la force d'évocation de la dimension ornementale des figures du discours à partir de laquelle s'élabore un mode particulier de production d'un certain degré de littérarité. De ce point de vue, la valeur du style réside moins dans les « schèmes discursifs balisant les productions verbales⁷¹⁰ » que dans une conception figurale subordonnée aux composantes formelles. Ce repli grammatical permet d'observer que le rôle de la figure dans l'évaluation stylistique de l'œuvre ferronienne se concentre sur l'affirmation d'une structuration rationnelle de la langue (une *ratio grammatices*) dont le rôle classificateur définit le plus souvent l'ellipse et la parataxe comme un manque, une incomplétude grammatico-sémantique d'une séquence linguistique. En ce sens, la catégorie absolue d'une créativité figurale se rattache à l'existence d'un « état de langue parvenu à son point de perfection » en opposition à une communication normale, simple et ordinaire. Ces brèves observations sur le style elliptique et paratactique de Ferron indiquent que certains chercheurs, trop préoccupés par la récurrence des schémas qui président à l'organisation de la microstructure textuelle, négligent la macrostructure discursive en faveur d'un repérage de formes locales. Le style se résume ainsi à un code reconnaissable de signes convenus et de procédés discontinus, c'est-à-dire à une accumulation caractéristique de signaux de littérarité perçus comme déviants par rapport aux conventions langagières.

De la nébuleuse figurale, la réception critique de l'œuvre de Ferron met aussi en évidence la pratique d'une « lucide ironie⁷¹¹ », pour reprendre l'expression de Dominique Garand. *L'Histoire de la littérature canadienne française par les textes*

⁷¹⁰ Marc Bonhomme, *op. cit.*, p. 23.

⁷¹¹ Les figures d'ironie ont été étudiées sous plusieurs angles, ce qui a contribué à composer un vaste groupe de notions-clefs : antiphrase, mention-écho, polyphonie, contradiction argumentative, etc.

inscrit Ferron dans la catégorie des « romanciers satiriques », cette catégorie regroupe des auteurs qui ont « recours à l'ironie, à la charge, ou à la fantaisie pour exprimer leur point de vue⁷¹² ». Dans cette même perspective, Donald Smith déclare que « la perception ferronienne des êtres et des choses, fondée sur la fantaisie, le féérique, le merveilleux et l'ironie, relève du style ramassé et chargé des conteurs⁷¹³ » et que « l'écrivain-médecin Jacques Ferron se protège toujours du tragique par l'ironie...⁷¹⁴ ». Même si la plupart des études critiques évoquent la figure de l'ironie comme une disposition intrinsèque à l'œuvre de Jacques Ferron, elles ne présentent pas un examen interprétatif approfondi pouvant expliciter les motivations d'une telle occurrence dans la configuration des formes stylistiques de l'auteur. Les particularités compositionnelles du discours ironique ne présentent pas les implications que l'univers fictionnel met en scène (narrateur, lecteur, personnages et tous les niveaux d'intersection de ces composants). En plus, les études sur l'ironie ferronienne ne l'abordent pas explicitement du point de vue de son ambiguïté fondamentale, qu'elle soit stricte (concurrence plus ou moins indécidable des inférences et des stratégies interprétatives) ou large (prolifération incertaine des lignes de signification). Cette figure s'élève le plus souvent au rang de simple qualificatif d'une prédication stylistique :

Jacques Ferron est sans conteste l'auteur québécois le plus puissant, le plus original (aucun autre auteur contemporain de langue française n'a fait autant que lui pour redonner au conte ses lettres de noblesse), le plus complet (pour lui, la littérature était une façon de vivre, une vision du monde qui débouchait sur tous

⁷¹² Gérard Bessette et al., *Histoire de la littérature canadienne française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, p. 507.

⁷¹³ Donald Smith, « Jacques Ferron et les écrivains », dans *Voix et images*, vol. 8, n° 3, 1983, p. 437.

⁷¹⁴ Donald Smith, *L'écrivain devant son œuvre*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1983, p. 96.

les aspects de la société, dévoilant, grâce à la fantaisie et à l'ironie, les innombrables injustices faites aux hommes, aux femmes, et aux enfants)⁷¹⁵.

Les études sur Jacques Ferron précisent rarement les subtiles violations du langage, les déformations d'expression, l'hyperbole, les implications contextuelles contrariantes, l'intentionnalité de l'énonciateur, les relations entre le texte et le contexte, entre la transparence ou l'ambiguïté, etc. Bien plus qu'une simple disposition satirique, l'ironie exprime une attitude, une disposition d'être, un regard, une sorte de conscience panoramique qui amène le lecteur à se distancier des énoncés pour mieux les saisir. Cependant l'ironie ferronienne, toujours perçue de façon générale comme un *ton*, un écho, une coloration surajoutée au discours, ne fait pas pour autant l'objet d'une exploration plus minutieuse, plus fine qui se base, non sur un repère ponctuel, mais sur un phénomène global des textes. Les paroles de Diane Godin attestent cette référence ponctuelle, ce « ton » qui caractérise l'écriture ferronienne :

Je n'avais pas mis le nez dans un de ses livres depuis un bon moment : l'univers ferronien m'était toujours apparu déconcertant, et j'étais agacée, ne sachant trop quoi penser de ce langage hybride et teinté d'ironie, de cet esprit si singulier qui mêle le proche et le lointain dans une forme — le conte [...] ⁷¹⁶

Or, distinguer dans le langage de Ferron une certaine « couleur particulière » implique bien plus qu'une simple constatation de certains processus *tropiques*, mais surtout la reconnaissance du fonctionnement figural polyphonique qui soutient un jeu de voix appréciatives. Car, comme le confirme Michel Biron, chez Ferron, tout le système des personnages repose sur la position d'éloignement, « gage de liberté,

⁷¹⁵ Donald Smith, « Hommage à Jacques Ferron », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 39, 1985, p. 11.

⁷¹⁶ Diane Godin, « Jacques Ferron malgré soi : 1. l'exorcisme », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 75, 1995, p. 133.

comme si l'écrivain observait les siens depuis un point de vue décalé, où il devient permis de rire⁷¹⁷ ». Mais les formes de l'ironie côtoient directement l'humour dans nombre de textes critiques comme si ces deux termes composaient une véritable coréférence au sein d'un même paradigme. Ainsi, l'énonciation ironique de Ferron prend forme le plus souvent à côté de l'actualisation des composantes sémantiques de son « fin » humour⁷¹⁸. Donald Smith illustre ces affirmations :

L'auteur [Jacques Ferron] veut corriger certains mythes, et c'est en cela seulement qu'il se voit comme historien. Il passe de l'histoire à l'historiette; il « dés auréole » un événement ou un personnage faussement consacrés pour ensuite passer au « pittoresque », aux images et au comique (grivoiserie, satire, ironie, jeux de mots)⁷¹⁹.

Maurice Rabotin suit cette même orientation lorsqu'il souligne, à propos des *Contes du pays incertain*, qu'« il faut savoir placer [les] mots, en doser le nombre, jouer habilement de leur valeur phonétique ou orthographique, exploiter les contrastes, et [...] leur faire produire subtilement le ton ironique, ou l'humour, ou la drôlerie, jusqu'à la gauloiserie⁷²⁰ ». Pierre de Grandpré perçoit lui aussi une interrelation entre le *ridiculum* et la réalisation de l'ironie dans l'œuvre ferronienne :

⁷¹⁷ Michel Biron, « Il est permis de rire : note sur le roman québécois des années 1960 », dans *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 120.

⁷¹⁸ Les relations entre ces deux notions sont difficiles à établir, pour des raisons ressortant aussi bien aux problèmes de définition de l'humour qu'aux problèmes de définition de l'ironie. L'ironie, n'appartient pas exclusivement à la sphère comique. L'humour, en revanche, appartient de manière plus fondamentale au comique par ses manifestations, et il est de surcroît difficile de le ramener au rang de simple procédé. La comparaison entre humour et ironie devient extrêmement problématique: les deux notions ne semblent pas fonctionner sur le même plan.

⁷¹⁹ Donald Smith, *L'écrivain devant son œuvre*, op. cit., p. 96.

⁷²⁰ Maurice Rabotin, op. cit., p. 153.

L'écrivain connaît mieux que personne ce qu'il bafoue avec une si victorieuse ironie. La dérision a beau se dérober sous les innocentes malices d'un auteur pleinement accordé à son milieu, elle n'en retourne pas moins son petit monde entièrement à l'envers. Elle rend visibles à tous en les grossissant, les folies de la vie réelle. Ferron paraît avoir d'inépuisables réserves de cet humour français et de terroir qui consiste à raconter d'un ton calme des énormités⁷²¹.

Et encore, Jean Marcel cherche à affirmer l'importance d'une qualité humoristique en tant que force du style ferronien : « il [l'humour] est diffus dans l'allure et le rythme de la phrase, se cache au coin d'une image, se dissimule, légèrement moqueur, dans la lumière attique de la syntaxe; il est partout et fait contrepoids à l'imaginaire⁷²² ». L'humour, par sa fonction constitutive du système signifiant, joue alors un rôle particulier dans le mouvement même de la création, car le style « étant tout, l'humour participe à ce tout⁷²³ ». En dernière instance, l'élément humoristique présente bien plus qu'une invention littéraire, il constitue l'originalité et la grandeur de l'œuvre ferronienne par sa capacité de rejoindre « le masque, le style, la forme même du conte, et ne saurait être séparé de ces éléments fondamentaux, sans quoi sa signification, autonome, ne renvoie plus à rien, et reste quelque peu suspendue au-dessus de l'œuvre⁷²⁴ ».

Même si ces réflexions n'englobent pas tous les travaux critiques concernant le style de Jacques Ferron, elles témoignent néanmoins d'une orientation analytique qui renferme les déterminations caractérisantes de son écriture et leurs modes de réception à un certain niveau de généricité figurale de l'énonciation. Cela se justifie par l'histoire même des différentes conceptions du langage et des multiples systèmes

⁷²¹ Pierre de Grandpré, *op. cit.*, p. 473.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, p. 130.

⁷²⁴ *Ibid.*

d'explication de la langue qui forgent un certain regard analytique apte à révéler la singularité d'un mode d'écriture. Ainsi, la critique littéraire, évaluant le style par le biais de la grammaire, applique des modèles formels pour étudier les microstructures du récit, sans les considérer dans le mouvement plus fondamental de la parole. Classicisme, archaïsme, anglicisme, purisme, et tant d'autres « ismes » capables d'étiqueter le style ferronien, ne font que prioriser des indices de formalisation linguistique à partir desquels les principes générateurs d'une esthétique se matérialisent.

CHAPITRE V

STYLE : DU TEXTE VERS UN DISPOSITIF DE PAROLE

*J'écris et je refais la réalité de mon pays
à mon gré. [...] Je suis roi d'un pays
incertain.*

Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*

Sans vouloir nier ici les études critiques sur le style de Jacques Ferron exposées dans le chapitre précédent, puisque je considère que ces études témoignent d'une expérience de lecture légitime, mon orientation analytique essaiera de présenter dans ce chapitre un regard complémentaire qui explore les aspects sémiotiques, sémantiques et énonciatifs des formes stylistiques de l'écrivain. Pour ce faire, je convoquerai le bagage conceptuel de la sémiotique, mais aussi de la stylistique et de la linguistique pragmatique et de l'énonciation. Je chercherai ainsi à circonscrire non seulement le fonctionnement polyphonique des différents niveaux du texte (plan de l'expression et plan du contenu), mais aussi un domaine de pratique de la parole apte à révéler un processus de stylisation profondément relationnel, enraciné dans un effet de vision du monde, dans un aspect de la vocalité textuelle et dans une représentation sociale du corps du producteur du discours. En outre, ce point de vue me permettra de rendre compte des conditions expérientielles de la réception des formes stylistiques et de proposer par là une analyse en affinité avec mon cadre théorique et méthodologique général.

Dans cette perspective, saisir le style de Ferron, du moins celui qui se dégage des textes mis en examen dans cette thèse, implique de réunir dans un même mouvement

les dimensions textuelles et énonciatives qui constituent son projet discursif. Tout d'abord, je me propose de réfléchir à quelques aspects du plan de l'expression des *Contes du pays incertain* afin d'observer de quelle manière les propriétés immédiatement perceptibles du texte participent non seulement à la constitution d'une force stylistique propre à l'écriture ferronienne, mais aussi à des propositions rythmiques qui exemplifient un profil expressif favorable à l'investissement du sens. Ensuite, en analysant le conte « Le pont », je chercherai à montrer comment la figure de l'incertitude mobilise des formes textuelles pour signaler plus en profondeur une catégorisation singulière d'un certain rapport au monde. Finalement, le travail d'analyse se penchera sur le conte « Le paysagiste ». Afin d'appréhender dans ce texte une manière de s'approcher du singulier, je poserai donc que l'étude de la signification du « paysage », ainsi que de la figure de Jérémie et de son rôle social d'artiste, peuvent fournir un regard nouveau à la reconnaissance de l'activité de stylisation de Jacques Ferron.

5.1 Suivre les chemins de la brièveté chez Jacques Ferron

Si du point de vue thématique les significations entourant la folie, l'incertitude et le paysagiste-artiste contribuent aux dispositions d'individuation et de stylisation chez Jacques Ferron, l'élaboration de la matérialité linguistique de ses textes, en particulier de ses contes, révèle également la spécificité d'une intentionnalité propre et d'un fonctionnement sémiotique particulier⁷²⁵. La stylistique traditionnelle, fortement rattachée à l'examen de la phrase, du vocabulaire et des figures de style, a déjà développé une certaine connaissance de l'expression linguistique des textes.

⁷²⁵ Pierre Ouellet, « Signification et sensation », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, vol. 4, n° 20, 1992, p. 12.

Cependant son outillage analytique s'attache à une présentation technique des propriétés de la langue peu engagée dans la voie d'une interrogation plus fondamentale du rôle des procédés stylistiques dans l'ensemble du discours. Les unités de la matière linguistique participent d'un processus discursif complexe qui, par le fait d'orienter la modulation des formes du langage, propose à l'expérience de la lecture un mouvement de stylisation profondément relationnel, enraciné dans un effet de vision du monde, dans un aspect matériel et cognitif de la vocalité et dans une représentation sociale du corps du producteur du discours. Cela suppose que le lecteur est appelé à entrer en relation avec une logique de l'expression, à faire l'usage des formes du style, c'est-à-dire à s'investir dans le mouvement de différentes formalités du langage, des rythmes, des figures, des manières d'être au monde. Entrer en relation, faire usage et s'investir impliquent ici une certaine *fécondité* du style, en ceci qu'il peut être activement réinvesti en action⁷²⁶. Les formes stylistiques sont ainsi en mesure de fonder une relation intersubjective qui implique une certaine attitude à l'égard des autres et à l'égard du monde lui-même. Ancré dans le sentiment d'une réalisation et d'une découverte, dans une dialectique de propositions et de réponses, le style serait alors un événement langagier dont les valeurs dépendent de la force d'accentuation, de différenciation en acte, de valorisation interne et externe du langage.

Je souhaite donc observer ici comment les formes de la *brièveté*, qui constituent l'un des piliers majeurs de la configuration stylistique du plan de l'expression des *Contes du pays incertain* de Jacques Ferron, participent non seulement d'un espace de singularisation et d'individuation interne à l'œuvre, mais aussi d'une disposition de rayonnement, d'une force stylistique de modalisation sensible toujours ouverte au lecteur. Le style esquisse ainsi des trajets au dehors et vers autrui, dans une suite de

⁷²⁶ Philippe Jousset, *Anthropologie du style*, op. cit., p. 194.

rapprochements et d'éloignements. Dans cette perspective, l'organisation signifiante de la « brièveté » recouvre une reconstruction méditée d'une pratique individuelle qui ne cesse de dire la profondeur des *possibilités* stylistiques de l'écriture ferronienne. Mais au lieu de se replier sur l'horizon absolu de l'individuel, une telle organisation propose une conduite attentionnelle, un cadre interactionnel où le lecteur, dans une dynamique d'appropriation et de réappropriation, fait l'expérience d'une « façon brève de dire ». Mais qu'est-ce que « s'approprier » une forme ? On reprend la pensée de Marielle Macé pour qui l'acte d'appropriation

[...] suppose au moins une sortie de soi – à vrai dire une perte et une redéfinition complexe de ce que l'on a en « propre ». Car les formes qui sont placées devant nous sont en avance sur nous : elles nous précèdent, nous attirent, nous déplacent dans leur lieu, figurent une chance ou une menace; c'est ce qui leur donne la puissance de nous orienter ou de nous désorienter⁷²⁷.

Dans cette même perspective, Dominique Maingueneau propose la notion d'« incorporation » pour évoquer une « manière concrète, socialement caractérisable, d'habiter le monde, d'entrer en relation avec autrui⁷²⁸ ». Dans cette perspective, le lecteur « n'est pas un simple consommateur d'«idées», il accède à une «manière d'être» au travers une «manière de dire»⁷²⁹ ». Le « style bref » des contes mobilise alors, d'une part, une *syntaxe* d'un mode d'écriture qui privilégie la concision, et, d'autre part, une fonction de « transmission », un appel à l'*incorporation* d'une certaine réalité langagière du texte. Les contours de cette réflexion se retrouvent en quelque sorte dans la pensée de Jacques Ferron : « Écrire est une façon de réfléchir,

⁷²⁷ Marielle Macé, « Paulhan : rejoindre une forme », dans *Fabula-LhT*, n° 9, 2012, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=352>>, consulté le 18 janvier 2016.

⁷²⁸ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, op. cit., p. 101-102.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 102.

de se replier sur soi, de méditer en même temps que de s'exhiber⁷³⁰ ». L'acte de « s'exhiber », dans son rapport au langage et au sens, recouvre ici une conception du style qui, loin de rester la propriété de l'auteur, convoque les modes participatifs d'une « pragmatique du partage », d'une ouverture permanente à l'expérience de la réception. Le lecteur s'approprie ainsi certaines formalités extérieures à soi, pour se revêtir de modalités propres à d'autres styles et à d'autres manières d'être, autrement dit pour éprouver des formes intermédiaires « placées devant lui » dans le monde sensible. Le style, convoquant une expérience sensible à partager, vise précisément la personne de l'« autre » afin d'établir un rapport d'embrassement, mais il ne l'atteindra que si les formes, leur appel, le font passer de l'espace de l'ailleurs à celui de la proximité et de l'immédiateté. Du côté du lecteur, il s'agit de s'accorder au rythme de l'« autre » existant en face de lui, c'est-à-dire de participer de la même temporalité fondamentale. Cet aspect essentiel de l'expérience stylistique touche le « caractère inducteur, conducteur » des formes, ou encore, l'effort d'attraction de l'exercice de la parole⁷³¹. Mais la dynamique même de l'expression individuelle, qui relance la pensée ferronienne sur la mise en œuvre des formes de la brièveté et de leur « promesse » d'appropriation, traverse et est traversée par la notion de *genres du discours*⁷³². Dans la mesure où les réalisations discursives sont canalisées par des *pratiques génériques*, la décision formelle matérialisée par le genre « conte » impose à la manifestation du sens une orientation, « de sorte que, à partir d'un choix initial, tous les autres choix paraissent congruents avec le premier : ainsi, le choix d'un point de vue sur le temps aura des conséquences sur les choix modaux, actantiels,

⁷³⁰ Partie d'une réponse de Jacques Ferron à une des questions de Jean Marcel Paquette (Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, p. 23).

⁷³¹ Marielle Macé, « Paulhan : rejoindre une forme », *op. cit.*

⁷³² Dominique Maingueneau conçoit le « genre discursif » comme le « versant typologique, formel du mode d'énonciation » (Dominique Maingueneau, *Genèses du Discours*, *op. cit.*, p. 98).

figuratifs, etc⁷³³ ». Cette conception tient compte du fait que dans « l'acte de production du plan de l'expression lui-même [...] se construit le plan du contenu et que la mise en acte de la *sémiose* commence avec l'installation d'un opérateur doté d'un corps énonçant, seule instance commune aux deux plans du langage⁷³⁴ ». Dans cette perspective, l'impossibilité de considérer les articulations du contenu comme indifférentes par rapport à la *prise de forme* des figures de l'expression introduit la problématique de la valeur sémantique de la matière expressive et remet nettement en cause le regard négligent que la sémiotique textuelle a toujours manifesté envers la question des substances expressives⁷³⁵.

En vue d'amorcer une analyse sémiotique de la dynamique formelle des formations de surface du discours, on doit ainsi s'intéresser à la façon dont Ferron acquiesce à la tâche de l'expression brève. Sur ces bases, on est en mesure de constater combien la façon dont l'auteur prend effectivement son parti sur le devenir individuel de cette expression constitue une exigence de la stylisation des *Contes du pays incertain*. L'auteur le confirme lui-même :

C'est peut-être une question de temps. Dispersée dans le quotidien, la réalité fuit de toutes parts : elle ne peut pas être appréhendée. Dans le conte, vous la réduisez à quelques moments. Et vous voyez ! C'est une façon de voir, parmi

⁷³³ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 201-202.

⁷³⁴ Maria Giulia Dondero, « La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μI », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, 2010, en ligne, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3286>>, consulté le 27 février 2015.

⁷³⁵ La sémiotique a délaissé les spécificités du plan de l'expression et le rôle de sa matérialité dans les procédés d'attribution du sens. La méthodologie de l'analyse textuelle avait plutôt tendance à se présenter en tant que méthodologie applicable à toute forme de textualité, indépendamment des qualités expressives spécifiques. Seulement avec le développement des sémiotiques spécifiques, art, photographie, cinéma, la question a été soulevée à nouveau.

tellement de gestes inutiles, les gestes essentiels qui soutendent un quotidien cahoteux⁷³⁶.

Cette « façon de voir », et on reprend ici la pensée de Maurice Merleau-Ponty qui expliquait, faisant crédit à Malraux, que la perception déjà « stylise »⁷³⁷, suscite une manière de traiter le monde, une disposition énonciative qui « découpe le réel » et qui instaure par conséquent une qualité de « temps », une durée de la modélisation linguistique disponible à la lecture. Des « gestes essentiels » à l'événementialité de la brièveté, Ferron indique dans ce contexte l'un des aspects caractéristiques de sa pratique individuelle d'écriture et de son mode propre d'inscription dans le langage, en ayant comme horizon d'individuation la spécificité de la dimension temporelle. Et saisir cette dimension temporelle, qui compose d'ailleurs les règles particulières au matériau signifiant, implique nécessairement l'observation de la face matérielle et sensible de l'apparaître des phénomènes sémiotiques, « d'un plan originel » responsable lui aussi des dynamiques de stylisation des *Contes du pays incertain*. Il s'agit en fait du dispositif d'inscription *recueil* qui, dans les termes sémiotiques de Jacques Fontanille, acquiert « le statut phénoménal (du côté de l'expérience) d'un corps-objet⁷³⁸ ».

À partir de ce « corps-objet », l'élaboration des propriétés linguistiques des « contes » se soumet à une même unité englobante qui, comme une constante de la constitution individuelle, préfigure une pratique textuelle spécifique et précise donc « sous quelles conditions de quantité, d'étendue et de position spatio-temporelles, mais aussi

⁷³⁶ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière, Entretiens*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, p. 265.

⁷³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, op. cit., p. 67.

⁷³⁸ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 21.

d'intensité et d'éclat sensibles, les objets doivent apparaître dans le discours⁷³⁹ ». Cependant, loin de se soumettre passivement aux lois du dire, le conteur s'approprie les structures et les formes collectives de l'expression, pour les infléchir et parfois même pour les subvertir selon son projet discursif. Le statut respectif de cette « inflexion » et de cette « subversion » signale ainsi le façonnement d'une singularité, le principe régulateur des modes de perception, de rythme, d'insertion du lecteur dans le temps et l'espace des *Contes du pays incertain*. Dans cette perspective, la dynamique signifiante qui dirige le processus d'élaboration des énoncés actualise deux types d'interactions énonciatives déterminées par l'emboîtement des contes dans le recueil : une de niveau supérieur, qui synthétise des propriétés textuelles (contes + pays + incertain) et, une autre, de niveau inférieur, qui projette sur le texte des règles syntaxiques d'instanciation des formes brèves. Le titre du recueil régit le champ de présence du sujet-conteur et circonscrit le lien de la conjonction entre l'écrivain et le monde : Ferron « retrace l'histoire du conte comme genre [...]. Une tradition s'abolit de la sorte et se récupère à la fois dans un paradoxe créateur de formes neuves⁷⁴⁰ ». Autrement dit, la façon dont l'auteur organise le monde par son écriture se conforme à certaines contraintes de textualisation et de discursivisation : l'impossibilité de considérer les articulations du contenu comme indifférentes par rapport à la *prise de forme* des figures de l'expression révèle en fait une frontière qui restreint le déroulement du sens dans le temps et oblige le conte à ne pas se répandre au-dehors de son cadre et de rester lui-même sa propre limite⁷⁴¹.

Le titre affiche ainsi la décision expressive de Ferron et la force stylistique d'orientation, de dimension, de proportion et de segmentation de son travail

⁷³⁹ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 61.

⁷⁴⁰ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 57.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

d'écriture. Ce titre évoque un « style d'individuation » qui modalise un type d'échange, une structure de communication, une certaine régulation de la distance intersubjective ou, plus précisément, une forme de *l'attention*. La logique d'individuation, préfigurée par l'agencement du livre, suppose alors une conduite devant le monde et les choses, une manière de s'approcher de « la réalité [qui] fuit de toutes parts ». C'est dans ce rapport entre la parole et le monde, entre la vie et les modulations de l'habitude du sujet, que l'on peut identifier la réponse intérieure de Jacques Ferron à l'avance de formes brèves « taillée[s] pour lui sur mesure⁷⁴² ». Marcel Olskamp s'avère éclairant à ce propos :

Ce nouvel intérêt pour les textes courts montre que Ferron, sans doute forcé à la brièveté par les servitudes de sa vie professionnelle, est en train de développer, presque à son insu, un *modus vivendi* littéraire adapté à sa situation. Son œuvre s'édifiera par des formes brèves, contes, « historiettes » et feuilletons qui, après avoir été mis à l'épreuve dans des périodiques, seront par la suite réunis en recueil ou en livres⁷⁴³.

Cet horizon d'« intérêt pour les textes courts », outre le fait de manifester une certaine conception de l'être au monde, exerce une influence *rythmique* sur les façons de dire de Jacques Ferron : une « intime altérité », une part du monde, conditionnée par « les servitudes de sa vie professionnelle », interpelle alors un *devoir-faire* expressif qui régit une manière aspectuelle d'*informer* à tout moment, par la densité et le raccourci, les situations de la vie quotidienne. La refiguration de l'expérience temporelle offre ainsi à l'énonciateur une marge stratégique dans la disposition des formes textuelles qu'il peut manifester ou occulter : dans la manifestation des énoncés, il instaure, établit des hiérarchies, des préséances, des suspensions, des condensations (des

⁷⁴² Marcel Olskamp, *Le fils du notaire*, op. cit., p. 336.

⁷⁴³ Marcel Olskamp, « Jacques Ferron en Gaspésie : de quelques paradoxes politiques et esthétiques », dans Ginette Michaud (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 30.

expansions)⁷⁴⁴ qui dirigent la lecture par une mise en valeur d'une manière individuelle d'être dans le temps. Il est encore pertinent de reprendre ici ce que disait Émile Benveniste à propos de l'expérience humaine. Pour lui, l'expérience singulière se traduit dans une forme, c'est-à-dire que « cette expérience [...] est inhérente à la forme qui la transmet⁷⁴⁵ ». Le monde fait ainsi retour dans le style ferronien qui, infusé dans une manière de vivre aspectualisée, affiche un mode d'individuation dans le temps, une force temporelle qui anime l'être et le fait vivre. C'est ainsi que, sous la forme de la participation et non du reflet mimétique, la rythmique du vivre façonne la rythmique de l'énonciation chez Jacques Ferron, comme si sa conduite créatrice même gagnait un ancrage dans l'*ampleur de sa vie* :

[...] la réalité pure et simple lui a toujours paru très étendue, très diluée, une sorte de gaspillage. Il ne cherche pas à rendre une journée geste après geste parce qu'il y a trop de temps morts. Le sens de la durée est par là même profondément modifié, aussi Jacques Ferron choisit-il de condenser l'action pour la transposer dans une symbolique expressive et raccourcissante⁷⁴⁶.

Les formes « raccourcissantes », supports de la façon dont l'existence de l'auteur prend forme et se situe dans le temps, apparaissent ici comme des fenêtres perceptives d'une certaine *cadence* de la réalité, comme un cadrage primordial sur lequel reposent, d'une part, la projection des expériences sensibles de l'auteur et, d'autre part, la force expressive du caractère de nécessité formelle imposée par les exigences temporelles et spatiales du genre « conte ». Pour cette raison, à un niveau supérieur, le titre *Contes du pays incertain* constitue un lieu stratégique d'une certaine dynamique du « style bref » où s'échangent les compétences créatrices de l'écrivain et du lecteur selon une relation qui sous-tend aussi bien la production que la lecture.

⁷⁴⁴ Denis Bertrand, « Enthymème et textualisation », dans *Langages*, vol. 34, n° 137, 2000, p. 36.

⁷⁴⁵ Émile Benveniste, *tome 2, op. cit.*, p. 68.

⁷⁴⁶ Jacques de Roussan, *op. cit.*, p. 53.

Si le titre du recueil joue le rôle d'homogénéisateur de la pratique rédactionnelle de l'auteur et de toutes les instances qui légitiment la mise en texte de l'acte de conter, il a pour fonction aussi de manifester un « lien » inaugural avec le lecteur, d'instaurer une relation dialogique avec son destinataire et de préfigurer des conduites esthétiques singulières qui prennent place dans l'ensemble très diversifié des façons d'écrire. En effet, c'est par le titre que le lecteur fixe des repères lui permettant d'évaluer le texte et de le placer dans le champ typologique qui est le sien. Dans cette même perspective, Jacques Fontanille affirme que « le lecteur, l'objet-livre, le contenu du livre, et ses instances énonçantes, entretiennent des relations actantielles et modales, et participent à une structure globale d'interaction et de manipulation spécifiques⁷⁴⁷ ».

Toutes ces réflexions sur le *genre* doivent encore être situées par rapport à la notion de « scénographie » qui, associant une figure d'énonciateur et une figure corrélatrice de coénonciateurs, une chronographie (un moment) et une topographie (un lieu), permet à l'énonciation de se développer et de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. Dominique Maingueneau définit la scénographie comme la scène construite par le texte et à travers laquelle le lecteur se voit assigner une place :

Le lecteur se trouve ainsi pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit d'abord le texte à travers sa scénographie et non à travers sa scène englobante et sa scène générique, reléguées au second plan, mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation. C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateurs et co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 85.

⁷⁴⁸ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p.192.

Le choix du titre du recueil participe de l'élaboration de la scénographie. Par le biais de l'évocation suggestive de « Contes du pays incertain », le titre crée la topographie du genre qu'il s'agit de promouvoir, de légitimer ou encore de modifier. C'est ainsi que l'« acte de conter » dès son émergence suppose une certaine scénographie relative au genre de discours bref et éventuellement au positionnement de l'auteur qui légitime une manière de dire et par conséquent une manière d'être. La pratique de la brièveté, inscrite dans ce mouvement global de *dire* et d'*être*, propose alors des lignes de forces et des tendances substantielles d'un style textuel, mais aussi d'un style énonciatif fondé sur une scénographie particulière qui, selon Dominique Maingueneau, « est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours⁷⁴⁹ ». Fondamentalement attentionnelle, la dimension tangible des *Contes du pays incertain*, emblématisée par « l'apparaître des phénomènes » qui s'offrent aux divers modes de la saisie sensible, se soumet nécessairement aux infléchissements « d'une forme aspectuelle⁷⁵⁰ et rythmique organisant le champ perceptif ». Mais si le rythme⁷⁵¹ est traditionnellement pensé comme l'expression d'une répétition et d'une régularité déterminant un parcours de continuité ou de discontinuité, de rapidité ou de lenteur, il gagne à être envisagé aussi comme un ensemble de modulations et

⁷⁴⁹ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000, p.71.

⁷⁵⁰ Traditionnellement, l'aspect s'introduit en linguistique comme une « catégorie grammaticale qui exprime la représentation que se fait le sujet parlant du procès exprimé par le verbe (ou par le nom d'action), c'est-à-dire la représentation de sa durée, de son déroulement ou de son achèvement (aspect inchoatif, progressif, résultatif, etc.) » (Jean Dubois *et al.*, *op. cit.*, p. 53). La sémiotique conçoit l'aspect comme « l'image d'une 'ondulation' continue, saisissable entre autres sous la forme de variations d'intensité et d'enchevêtrements de procès » (Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 14).

⁷⁵¹ Du point de vue sémiotique, le rythme est défini comme « une *forme prégnante*, c'est-à-dire une forme sensible organisant le champ perceptif en fonction d'une conscience intentionnelle en situation (comme /vouloir-être/), ce qui permet d'appliquer une topologisation dynamique sur l'intervalle récurrent entre éléments asymétriques reproduisant la même formation » (Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 2, op. cit.*, p. 191). Le rythme est ainsi conçu comme un « objet sémiotiquement construit où la reconnaissance de la succession spatio-temporelle s'imposerait à partir d'une forme stable » (*Ibid.*)

d'alternances parfois répétitives, d'autres fois irrégulières, non répétitives. D'ailleurs Henri Meschonnic définit le rythme, non pas comme une alternance régulière de *tempos* et de durées mais comme une « forme-sens », une continuité faite de renouvellements permanents, où le sujet (d'énonciation ou de faire) chaque fois se redécouvre, « [...] où le discontinu se fond dans le continu, où ce qu'on voit, c'est le mouvement du continu⁷⁵² ».

Le rythme ne peut plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable du sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est une organisation du sens dans le discours⁷⁵³.

Suivre, à l'intérieur d'un récit conçu comme l'élucidation d'une expérience du monde, le mouvement continu de cette organisation du sens permet en effet d'observer le passage de l'existence dans le style. De ce point de vue, les modèles d'une vie perceptive et émotionnelle animent toutes sortes d'espaces et d'occurrences temporelles en les articulant en unités signifiantes, ce qui organise non seulement le mouvement du discours impulsé par le sujet⁷⁵⁴, mais aussi les enjeux de son propre être-soi. Le rythme restitue ou invente alors des formes d'être et des formes que prend l'être; c'est à ce titre qu'il requiert ses lecteurs, car il exige d'eux qu'ils répliquent à la force expressive des œuvres et s'y redispotent en une manière propre⁷⁵⁵. Entre réduction et expansion, le régime rythmique d'écriture auquel s'associe la pratique de

⁷⁵² Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 173.

⁷⁵³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 70.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁵⁵ Marielle Macé, « Deux styles d'individuation », *op. cit.*

textualisation des contes de Jacques Ferron s'inscrit ainsi dans ce mouvement d'invention et de réplique qui, loin de se rapporter à une simple substance ou à une série de traits langagiers, expose en profondeur une pratique de l'individuel ouverte à l'espace commun des formes stylistiques de la brièveté.

5.1.1 Les *Contes du pays incertain* et la force du style bref

L'examen de la surface immédiatement perceptible de quelques contes de Jacques Ferron illustre l'avènement de son inscription dans les formes de la brièveté et par conséquent d'un aspect particulier de son travail d'organisation du mouvement de la parole⁷⁵⁶. En tant qu'indices d'un enjeu stylistique particulier, les groupes phrastiques courts, interposés par des points, des virgules, des points-virgules et des deux points, démontrent la charge *dramatique* incontestable des phénomènes de *resserrement* et d'*accélération* qui orientent l'expérience d'écriture de l'écrivain et qui modélisent les enchaînements isotopiques et l'établissement de la cohérence du sens. Dans cette perspective, la pulsation du fictif dans sa relation étroite avec le temps de l'énonciation travaille la dynamique de la manifestation de la matérialité textuelle conformément à une suspension ponctualisante : « Il saute les grandes descriptions à la Balzac pour ne plus peindre que des tableaux rapides qui posent essentiellement le décor. C'est pourquoi il est un excellent conteur⁷⁵⁷ ». Un extrait du conte « Le chien gris » confirme ces observations :

⁷⁵⁶ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 28.

⁷⁵⁷ Jacques de Roussan, *op. cit.*, p. 67.

Un autre mois passe; le jour fatidique arrive; Peter Bezeau se lève avec appréhension. Il descend dans la cuisine : ses quatre grands chiens noirs y sont, mais de chien gris nulle trace! Il respire : le cauchemar est fini. C'est alors que Nelly apparaît dans la place. Elle n'a pas l'habitude d'être aussi matinale. Surpris, Peter Bezeau l'observe : son fin visage semble plus petit que naguère; ses épaules sont renvoyées en arrière et le ventre...⁷⁵⁸

Une partie importante de l'effet stylistique de ce passage tient à l'intensité de l'*attention* qu'il parvient à susciter chez le lecteur au moyen de la récurrence de la ponctuation qui, outre le fait de rendre les syntagmes plus audibles et plus visibles sur la page écrite, assure la qualité illocutoire d'une énonciation quasi théâtrale ainsi que le mouvement suspendu des pauses et des hors-temps dans la narration de la fiction. Si la sous-ponctuation indique un manque dans la continuité du texte, perturbant la lecture et la déstabilisant dans son mode de fonctionnement, la surponctuation, qui imprègne complètement l'étendue textuelle des contes, se laisse appréhender comme la trace d'un « résidu de sens » toujours appropriable par les conduites de la lecture. Chez Ferron, cette trace tient lieu d'expérimentation d'un « écart sensible », ou encore, d'une « typicité figurale » modulée par la constance et la prégnance temporelle des traits textuels qui corroborent l'articulation des gradients continus de l'ordre de l'intensité et de la quantité. Pouvant expliquer l'homogénéité des formalités du plan de l'expression, les motivations d'un acte de convocation du sujet perceptif rendent le temps du récit plus vif, démarquent la visibilité des signifiants et composent des saillances narratives actualisables à la surface du texte.

Dans cette perspective, la trajectoire signifiante de la ponctuation ne participe pas seulement à l'agencement et à la plasticité des occurrences verbales, mais elle devance et prévient les perceptions, les émotions et les pensées que l'énonciateur travaille à rendre sensibles au lecteur. À cet égard, les mouvements d'instanciation de la pratique langagière repérables dans cet extrait impliquent une orientation

⁷⁵⁸ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 152-153.

temporelle qui collabore à la représentation de la spontanéité, de l'immédiateté et de l'imprévisibilité caractéristiques de l'oralité mise en discours écrit. L'exclamation phatique et conative de relance rythmique, en tant que marque de l'inscription de l'énonciation dans l'énoncé, appuie cet effet discursif d'oralité dans l'énonciation : « [...] ses quatre grands chiens noirs y sont, mais de chien gris nulle trace ! » Or, la reconnaissance de la manière « saturée » de marquer la modulation aspectuelle de la manifestation syntagmatique des textes indique effectivement des variations discursives saillantes dont la fonction est celle de figurer une version complexe de l'expérience, une attitude par rapport à ce *genre* primordial, originaire : le conte, représentant par excellence de l'oralité et de la « parole des origines » pour Jacques Ferron. Par ailleurs, l'extension tangible qui concentre le signifiant du texte démontre les relations étroites que la parole du conteur entretient avec la tradition populaire : « Par l'ellipse et la parataxe, Ferron rappelle encore une fois la double appartenance orale et écrite, populaire et classique de son œuvre et de ses formes⁷⁵⁹ ». Dans cette perspective, on observe que la tradition populaire sert à Ferron de *réservoir* d'effets de voix. Ces effets sont ressentis et actualisés à la lecture dans la mesure où le phénomène de réception rend saillante la voix et lui redonne vie, à partir des indices d'oralité disséminés par l'énonciateur-scripteur au long du texte. Ce phénomène fait surgir les lignes d'une subjectivité énonçante que le lecteur actualise dans le temps de l'interprétation. C'est ainsi que le fonctionnement et la fonction stylistique de l'ellipse et de la parataxe dans les récits de Ferron semblent résider dans la singularisation d'une certaine oralité prosodique du discours pour marquer, comme le dit Roland Barthes dans un autre cadre, « la réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes⁷⁶⁰ ». En ce sens, la fiction importe une « extériorité » dans le discours : le style ferronien affiche ses fondements à l'altérité, son ouverture à

⁷⁵⁹ Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 116.

⁷⁶⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 60-61.

l'extériorité dans la mesure où l'oralité, selon Meschonnic, « est collectivité et historicité⁷⁶¹ ».

Ainsi se dessine la discoursivisation d'une temporalité singulière qui définit la force pragmatique du *faire sémiotique* de Ferron, car les modes rythmiques instaurés par sa « phrase » ne constituent pas seulement les parcours sémantiques d'un patron syntaxique, mais aussi l'occasion de toute une pratique du temps et d'une expérience de la durée sensible, un style de parole construit dans la préhension perceptive. Dans cette perspective, l'itérativité de l'écriture ferronienne donne accès à une nouvelle zone de réalisation sémantique, à un « phrasé de la phrase »⁷⁶², c'est-à-dire à une macro structure d'engagement stylistique individuel configurée autour de « séquences aspectuelles brèves ». Un fragment du conte « Le pont » suggère l'évidence de cet engagement stylistique :

La cabane qu'elle occupait était divisée par une demi-cloison : d'un côté le cheval, de l'autre sa famille. Cette famille : son homme, planteur de quilles, vaurien, et deux enfants, plutôt morveux. Aller-retour, son expédition lui prenait environ quatre heures. Elle partait vers dix heures du soir. C'était à peu près le temps où je quittais la rive sud⁷⁶³.

Au cœur de la singularité rythmique des énoncés, mise en perspective par cet extrait, s'élaborent les traits de stylisation d'une certaine « liberté prosodique » qui révèle, à son tour, une façon propre au sujet de scander les successivités discursives par

⁷⁶¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 280.

⁷⁶² Gérard Dessons, « La phrase comme phrasé », dans *La licorne*, n° 42, 1997, p. 47. Le paradoxe de la phrase est de se donner à la fois comme achèvement et comme inachèvement : « Le sens d'une phrase ne peut être appréhendé que par défaut (encore inaccompli, il n'est qu'un horizon à remplir) ou par excès (achevé, il excède notre pré-vision, en richesse de relations déjà opérantes) » (Laurent Jenny, *La parole singulière*, op. cit., p. 176).

⁷⁶³ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 96.

l'omission des termes grammaticaux de coordination et de subordination. De ce point de vue, le *faire bref* de l'énonciateur découle d'une sorte de tension entre les régimes de la *contraction* et de l'*élasticité*, tous les deux responsables du dynamisme de la progression discursive qui soutient une forme généralisable, un patron perceptif et un modèle sensible, tributaires d'un processus propre de constitution individuelle. Du point de vue de la sémiotique tensive, cette stratégie énonciative de Ferron désigne un parcours de sélectivité qui se présente comme une accélération issue d'une contraction, « (quantité minimale, intensité maximale), et qui prête donc aux éléments sélectionnés une haute valeur de représentativité⁷⁶⁴ ». D'après la permanence d'une mise en forme particulière, on constate l'émergence d'un style catégoriel gouverné par une organisation tonique et intense qui circonscrit l'attitude modale et axiologique de l'énonciateur par rapport aux structures syntaxiques des données matérielles des contes.

L'absence d'articulations syntaxiques entre plusieurs phrases, ainsi que la juxtaposition de propositions, consolident l'augmentation de l'intensité narrative qui, combinée avec une condensation formelle du plan des signifiants des contes, propose au lecteur la possibilité de s'emparer des formes, des rythmes, des figures, des styles, enfin. Les effets de cette condensation favorisent une entrée en résonance co-fondant le lecteur et le texte et instaurant, entre les configurations de celui-ci et le lecteur, une correspondance d'ordre rythmique⁷⁶⁵. Dans cette perspective, faisant partie des caractères esthétiques typiques et prédéfinis par un projet d'inscription reconnaissable, la forme condensée permet à l'auteur de procurer au lecteur l'expérience d'un vécu temporel particulier par le travail sur les ellipses et les parataxes. C'est ainsi que la lecture invite le sujet à faire « l'expérience d'un

⁷⁶⁴ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 89.

⁷⁶⁵ Jacques Geninasca, « Le regard esthétique », dans *Actes sémiotiques-documents*, vol. 6, n° 58, 1984, p. 25.

cheminement nouveau, dans un temps qui ne lui appartient pas⁷⁶⁶ ». En effet, suivre Ferron dans le pli fondamental de son processus global de focalisation langagière implique l'entrée du lecteur dans la puissance encadrante de sa « forme-maîtresse », dans les cheminements de son « style paratactique ». Voilà la condition de l'existence des valeurs, d'une structure qui devient la trace d'une force, le sillage laissé par une énergie, le jeu d'une activité élémentaire de stylisation.

L'ouverture du conte « Retour à Val d'Or » atteste encore une fois ce temps propre à la pratique d'écriture de Ferron :

Une nuit, le mari s'éveilla; sa femme accoudée le regardait. Il demanda : « Que fais-tu là ? » Elle répondit : « Tu es beau, je t'aime. » Le lendemain, au petit jour, elle dormait profondément. Il la secoua, il avait faim. Elle dit :

- Dors encore ; je te ferai à dîner.

- Et qui ira travailler ?

- Demain, tu iras. Aujourd'hui, reste avec moi. Tu es beau, je t'aime.

Alors, lui, qui était surtout laid, faillit ne pas aller travailler. Il faisait bon au logis; ses enfants éveillés le regardaient de leurs yeux de biches; il aurait aimé les prendre dans ses bras et les bercer. Mais c'était l'automne; il pensa au prix de la vie; il se rappela les autres enfants, trois ou quatre, peut-être cinq, morts en Abitibi, fameux pays⁷⁶⁷.

La figure de la parataxe, comme possibilité d'une expérience du temps, établit, par son statut d'occurrence, la cohésion et la cohérence des événements de l'extrait et

⁷⁶⁶ Marielle Macé, « Selon l'écrivain préféré », dans *Fabula-LhT*, n° 4, 2008, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=996>>, consulté le 5 janvier 2016.

⁷⁶⁷ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 11.

participe, de ce fait, à la caractérisation de *l'isotopie de la brièveté*⁷⁶⁸ chez Jacques Ferron. Repérées au sein de la pluralité d'opérations d'écriture, les formulations paratactiques⁷⁶⁹, dont les tensions entre le ralentissement et l'accélération animent le style, confirme la *brièveté* comme le battement d'une conduite rythmique qui dévoile, à son tour, un *comportement* concurrent à l'égard des formes de l'expression linguistique des textes. En ce sens, la vivacité de l'énonciation, s'accordant au dynamisme de l'enchaînement de phrases courtes entrecoupées par la ponctuation abondante, confirme la brièveté, non comme un facteur occasionnel ni aléatoire, mais comme la « forme-sens » de la matière même de la diégèse des *Contes du pays incertain*. En outre, le texte engendré selon le principe du *sermo brevis* spécifie un raccourci diégétique et temporel saisissant dans la mesure où la dynamique de textualisation des contes s'appuie sur l'alternance, la différence et la rupture pour créer des effets d'accélération. On voit ainsi se projeter, au sein de l'écriture ferronienne, la sollicitation d'une stylisation : elle module, redirige et infléchit les traits d'une esthétique de la concentration qui, par le fait même de réduire le nombre de mots et la longueur de la phrase, confère à la représentation une force et une densité nouvelles.

⁷⁶⁸ À côté de A. J. Greimas qui comprend par « isotopie » uniquement la cohésion textuelle au niveau du contenu, Michel Arrivé propose de la considérer comme « la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu » (Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », dans *Langages*, n° 31, 1973, p. 54). Jacques Fontanille, dans la même direction de Michel Arrivé, affirme qu'il faut « passer de l'expérience de la cohérence et de la totalité signifiante à la construction des isotopies du plan de l'expression » (Jacques Fontanille, *Pratiques Sémiotiques*, op. cit., p. 19). Les modes de construction de l'isotopie au niveau de l'expression assure ainsi la systématité des signes d'écriture chez J. Ferron par la répétition, l'écho, la redondance d'une valeur qui rend les éléments des phrases compatibles.

⁷⁶⁹ Outre la parataxe et l'ellipse, on peut reconnaître à l'intérieur des contes de J. Ferron l'usage de l'énumération asyndétique qui ne sert pas uniquement à réduire la quantité de mots, mais procure son mouvement à la phrase par une puissance rythmique. Cette figure contribue à l'effet d'accélération discursive. Un exemple retiré du conte « Servitude » illustre ce procédé textuel : « La semaine suivante, l'habitant n'a pas une cenne de plus. Il est gêné, c'est le cas. Aussi se tient-il plus souvent aux bâtiments qu'à la maison. Ce qu'il aime alors, ses animaux, ses vaches, ses chevaux! » (Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 17).

On constate ainsi que le mouvement isotopique de la brièveté définit un effet d'individuation et de stylisation, une manière d'être et de dire déterminée par « les régularités et les contrastes » et par « les ensembles rythmiques plus vastes eux-mêmes récurrents⁷⁷⁰ ». Un extrait de « Mélie et le bœuf » permet d'observer une fois de plus une telle organisation dont la force réside dans les formules brèves :

Mélie Caron n'a eu que treize enfants. Elle en attendait davantage : un par année jusqu'au trépas, mais après le treizième, Jean-Baptiste Caron, son mari, lui a dit :
-Arrête-toi, Mélie !

La pauvre de s'arrêter, n'ayant pas encore cinquante ans. Elle reste en appétit, loin de son dû, toute chaleur et frisson comme une bête retenue au milieu de sa course. Son mal toutefois n'est pas sans remède : ne garde-t-elle pas ses treize enfants ? Treize enfants, c'est peu; c'est quand même une famille. Hélas ! le soulagement ne dure pas : l'un après l'autre ses enfants la quittent. Elle les a trop bien nourris : farauds sont les garçons, fondantes les filles; rendus à leur grosseur, il n'y a plus moyen de les retenir. À la fin, la vieille Mélie les a tous perdus. Elle reste seule avec son vieux⁷⁷¹.

Le rythme de la narration impose l'évidence de la maîtrise du *tempo* par le conteur qui, loin d'élaborer la description sur les bases d'un mouvement statique, affiche au contraire le principe dynamique à partir duquel les sujets individuels vont pouvoir exister et les rythmes se singulariser. Ainsi, mis au compte d'un style, la permanence de la concision conditionne, à un niveau plus profond, la genèse de la typicité d'un effet-figure qui dynamise la pragmatique de la représentation de l'écriture ferronienne. Cette genèse comprend une temporalité de l'économie des structures syntaxiques et détermine non seulement une *vitesse* de pensée, à l'intérieur de laquelle la voix du scripteur se fait entendre, mais aussi l'intensité du devenir sensible du sujet. Le « devenir » incarne ici une pratique de soi, une manière d'être dans la brièveté qui expose la façon individuelle qu'a Ferron de gérer son geste énonciatif de

⁷⁷⁰ Conrad Bureau, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Vendôme, Presses universitaires de France, 1976, p. 124.

⁷⁷¹ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 45.

conter : la « transposition » du souffle se fait voix en accueillant, selon les termes de Gérard Dessons, « un rapport du penser au parler, et – fondamentalement – du vivre au parler, synthèse du corps et du singulier⁷⁷² ». Un passage du conte « L'enfant » atteste ces affirmations :

Un mari était à l'agonie; il avait la barbe longue; il ressemblait à un phoque. Cependant il n'était pas pressé de mourir. Sa femme le veillait depuis une semaine; elle était à bout de patience. Encore s'il avait décliné régulièrement, mais non : il avait des hauts, des bas, il finissait avec la mort, il n'était pas un moribond sérieux⁷⁷³.

Récurrence là encore, identité de plusieurs éléments et quasi-isomorphisme de construction, on pourrait considérer la répétition de ces formulations linguistiques concises comme une forme de structuration *poétique* de l'énonciation ferronienne, une forme qui *exemplifie* un aspect particulier de son énonciation, à cet égard assimilable à l'écriture dans toute sa concrétude. Cela confirme le niveau d'invention d'un langage qui propose au lecteur, par la multiplication du tour paratactique et elliptique, la possibilité de s'investir d'un mode de « pulsation de l'imaginaire », qui se trouve d'ailleurs plongé dans l'impulsion et parfois dans l'impulsivité rythmique. Le processus de communication ouvert par cette direction signifiante suppose de la sorte un fonctionnement participatif du style qui se joue dans l'ordre de la complexité de la « suggestion » et du « sous-entendu ». La fonctionnalité essentielle d'une abréviation en acte permet au sujet de l'énonciation d'assigner à la structuration des récits l'aspect allusif de l'écriture, de sorte que l'appel à la lecture, dans sa fonction de création, de modulation et de reprise de « liens », se trouve fondamentalement enrichi par les potentialités inférentielles des lacunes textuelles et du flou discursif.

⁷⁷² Gérard Dessons, « Rythme et écriture : le tiret entre ponctuation et typographie », dans Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Mutations et sclérose : la langue française 1789-1848*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1993, p. 126.

⁷⁷³ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 113.

C'est dire, comme le formule Jacques Fontanille, que « le contrat d'énonciation comporte ici une clause dynamique spécifique⁷⁷⁴ » : « la brièveté est une manipulation du parcours interprétatif, une invitation au redéploiement, tout autant qu'une contrainte qui pèse sur le parcours de production⁷⁷⁵ ». Sur ces bases, l'invitation à la lecture de l'imaginaire du non-écrit s'inscrit dans une expérience subjective de conduites affectives d'appropriation ou de refiguration d'un « tissu de non-dits, [...] d'espaces blancs, d'interstices à remplir⁷⁷⁶ » qui impose toujours à l'imagination un détour, une attente, une interrogation. Ces « blancs » ouvrent ainsi le texte à l'activité créatrice du lecteur par le fait même de lui proposer un espace où se glisser et actualiser les formes signifiantes. Le travail sur ces formes implique aussi l'insertion du lecteur dans un espace d'indétermination où une « parole équivoque » construit une ambiguïté fondamentale qui, considérée comme une modalité de l'esthétique ferronienne, convoque les valeurs à forte expression de l'inachèvement et de l'incertitude. L'indétermination s'attache par conséquent aux phénomènes de l'ellipse et à la rareté des relations de coordination et de subordination en faveur d'une concentration allusive⁷⁷⁷ qui garantit une valeur « impressive » au discours et qui laisse la mémoire toujours en mouvement. L'effet de condensation invite ainsi à

⁷⁷⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 169.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁷⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 62-63.

⁷⁷⁷ Renvoyant à un univers sémiotique beaucoup plus vaste, l'aspect allusif de l'écriture ferronienne par sa brièveté ouverte et suspensive se voit aussi à l'usage que fait l'auteur de la réticence. Trouvés ici et là dans la superficie des contes, ces signes graphiques de l'interruption du discours relèvent d'un travail intellectuel qui vise à stimuler l'implication de l'énonciataire. Quelques fragments exemplifient ces affirmations : a) « Et de se laisser choir sur le sol brûlant. Après un certain temps, comme elle n'est pas encore morte, elle rouvre l'œuvre, prête l'oreille... » (Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 176); b) « Elle n'a pas l'habitude d'être aussi matinale. Surpris, Peter Bezeau l'observe : son fin visage semble plus petit que naguère; ses épaules sont renvoyées en arrière et le ventre... » (*Ibid.*, p. 153); et c) « Après sa mort, on avait conseillé à l'orpheline de se trouver un autre papa; et tante Donatienne était venue s'installer dans l'héritage. D'abord elle sembla heureuse, puis le perroquet mourut... Nous étions rendus » (*Ibid.*, p. 106).

voir dans la brièveté beaucoup plus qu'une clause quantitative puisque la contraction de la matière linguistique procure aux contes un moyen primordial de concentrer la forme de l'espace et de la durée du texte pour dilater ses modalités de représentation. Ce mouvement de dilatation du sens au moyen de configurations elliptiques peut être observé dans l'extrait suivant du conte « Cadieu » : la soue à cochons représente pour le personnage le lieu de transition, où il passe, en une nuit, de l'enfance à la vie adulte :

Je restai dans l'ombre, à côté du bonhomme qui ne disait ni oui ni non, les dents serrées. « Son père, je veux entrer en religion. » Le bonhomme me prit par le bras. Comme nous passions devant la soue, il en ouvrit la porte et me poussa; je tombai à la renverse au milieu des cochons : « Commence ton noviciat icitte, vaurien! » Le lendemain, mon bel habillement ne reluisait pas. Cependant j'étais devenu un homme⁷⁷⁸.

Au profit d'un puissant effet d'actualisation discursive, la configuration « expansive » du sens se définit ainsi en fonction d'un espace textuel réduit, imposé par les limites du genre, mais surchargé de valeurs allusives. Dans ce contexte, l'équilibre du *continuum* narratif, tissé d'une séquence à l'autre, d'un instant à l'autre, contribue non seulement au balisage et à la mémorisation des énoncés, mais aussi à la progression d'une « pensée parlée » dont le rythme exprime le mouvement même de la temporalité de l'écriture ou de la lecture. La contraction de la matière et le choix de l'intensité, aux dépens de l'expansion de la superficie formelle des contes, désignent alors un geste énonciatif et une prise de parole particulière qui, pour s'approprier la langue et l'actualiser en discours, instituent nécessairement un « style bref ». Mais si les aspects formels de ce style peuvent avoir un sens, « c'est parce qu'ils procurent une forme directement observable, en intensité, en étendue et en quantité, aux émotions et aux cognitions de l'instance de discours⁷⁷⁹ ». Dans cette perspective, les

⁷⁷⁸ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 26-27.

⁷⁷⁹ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 61.

formes stylistiques de la brièveté ne déterminent pas un simple pointage des mesures, mais l'inscription d'une sensibilité dans la langue, perceptible par la représentation des données temporelles d'un sujet, ou encore, par une manière de « vivre sa vie en forme de phrase⁷⁸⁰ ». Favorisant l'accélération de l'événementiel et du rythme discursif, le régime de la concentration s'affirme ainsi en tant qu'élément d'élaboration de la matérialité du signe et du sentir de l'énonciateur. Dans cette négociation entre la pulsation d'une sensibilité et la densité de la forme brève, la dynamique propre à la configuration textuelle caractérise directement la « respiration et la prosodie de la profondeur perceptive⁷⁸¹ » du sujet-conteur. La perception de l'*effet-bref* passe ainsi par une forme de dramatisation syntaxique qui tonifie la distribution des valeurs dans l'espace discursif selon des différences d'intensité et d'ordonnance des modulations aspectuelles. D'où l'expressivité singulière de l'énonciation qui concrétise alors une voix, immédiatement présente par ce rythme fondateur d'un *spatio brevi*.

Ainsi, derrière la figure du conteur se font entendre les variations d'une vocalité qui, engageant une relation d'écoute avec le lecteur, disséminent dans l'espace textuel la trace d'un corps parlant aux prises avec la corporéité même du signe linguistique. En effet, les formes ne peuvent pas être considérées comme « désincarnées », mais comme toujours « encore imprégnées » par la « manière du faire » et par une activité corporelle⁷⁸². L'*instance énonçante* qui s'affirme à travers les textes ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut perceptif, mais aussi comme une « voix », une tonalité fondamentale indissociable de l'écriture dans la mesure où toute scénographie gère son rapport à cette vocalité, à la fois origine énonciative et caution

⁷⁸⁰ Marielle Macé, « Selon l'écrivain préféré », *op. cit.*

⁷⁸¹ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁸² Jacques Fontanille, *Soma et séma*, *op. cit.*, p. 270.

du *dit énoncif*. La voix qui unifie la responsabilité énonciative introduit la question de l'imaginaire du corps dans une expérience globale du monde. Toute écriture possède une « vocalité⁷⁸³ » spécifique qui permet de la rapporter à une caractérisation corporelle du sujet de l'énonciation : « La foi en un discours suppose la perception d'une voix fictive, garant de la présence d'un corps⁷⁸⁴ ». Partout présente dans les récits de Ferron, cette *voix-corps* revendique dans l'acte d'énoncer « une part à soi, une spécificité⁷⁸⁵ » et participe donc pleinement à la matérialisation de la parole de l'auteur sur la page écrite. La voix, pour Meschonnic, « c'est un peu du corps hors du corps, une émission de visage, autant qu'une émission sonore⁷⁸⁶ ». Paul Zumthor, de son côté, souligne que la parole se constitue dans la finitude d'une forme discursive et, dès lors, la tension entre la parole et la voix recoupe une autre tension, celle « entre l'abstraction du langage et la spatialité du corps⁷⁸⁷ ». On pourrait mesurer ici la combinaison des forces qui s'opère dans les formes stylistiques de la brièveté chez Jacques Ferron lorsque son expression s'adapte à une esthétique *générique* pour instancier son procès d'individuation et de stylisation. On voit s'élaborer donc un processus de « recatégorisation⁷⁸⁸ » du genre qui articule la texture des *Contes du pays incertain* selon une organisation syntagmatique individuelle et originale. De toute évidence, les régularités de cette organisation ne renvoient pas à un ensemble systématique de conventions ou de normes, mais à une forme d'intelligence et de

⁷⁸³ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, op. cit., p. 100.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁸⁵ Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 228-229.

⁷⁸⁶ Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », dans *La licorne*, n° 41, 1997, p. 39.

⁷⁸⁷ Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 75.

⁷⁸⁸ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 102.

sensibilité singulière et partagée⁷⁸⁹, ou encore, à une « présence scripturale » attestée par une « double figure de l'énonciateur, celle d'un caractère et celle d'une corporalité, étroitement associés⁷⁹⁰ ». L'effet-signature d'un style se rapporte ainsi à cette présence qui, comme le dit É. Benveniste, conjugue « la présence du locuteur à son énonciation⁷⁹¹ ». Ce processus de recatégorisation de la matérialité de l'écriture témoigne, en dernière instance, de la concrétisation d'une « pensée, imaginaire et écrivante (pensée dans l'œuvre, pensée de l'œuvre), saisie dans sa pulsation temporelle concrète⁷⁹² », d'où l'extension de cette énonciation à des structures de phrases elliptiques et paratactiques. Les formes stylistiques de la brièveté suivent la « genèse de cet accès à la conscience, à l'existence même de la parole : existence de la pensée, donc, et existence de la phrase comme lieu du discours⁷⁹³ ». Ainsi, la disposition particulière des unités signifiantes du langage ferronien mobilise dans la matérialité objective des *Contes du pays incertain* l'empreinte de la respiration, l'inflexion de la voix et les modulations du corps de l'être sémiotique qui s'écrit.

5.2 Incertitude et individuation

Si les propositions esthétiques de la brièveté s'imposent comme l'un des piliers majeurs de la stylisation des *Contes du pays incertain* de Jacques Ferron, les

⁷⁸⁹ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 233.

⁷⁹⁰ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, op. cit., p. 100.

⁷⁹¹ Émile Benveniste, tome 2, op. cit. p. 82.

⁷⁹² Éric Bordas, « La polysyndète, fait de style "philosophique" dans "Louis Lambert"? », dans *L'année balzacienne*, vol. 1, n° 7, 2006, p. 81.

⁷⁹³ *Ibid.*

manifestations discursives et textuelles de l'« incertitude » occupent, elles aussi, une place fondamentale au sein de son œuvre. L'auteur le confirmera lui-même : « Mes livres je les ai fait [sic] pour un pays comme moi, un pays qui était mon pays, un pays inachevé qui aurait bien voulu devenir souverain comme moi un écrivain accompli, et dont l'incertitude est même devenue mon principal sujet [...] »⁷⁹⁴. On peut d'ailleurs reconnaître le fond de cette réflexion dans les paroles mêmes du narrateur du *Saint-Élias* : « J'écris et je refais la réalité de mon pays à mon gré. [...] Je suis roi d'un pays incertain »⁷⁹⁵. Pour sa part, le recueil *Contes du pays incertain*, comme le titre l'indique clairement, témoigne de façon fondamentale de l'importance de la modalité de l'incertitude au cœur de l'œuvre ferronienne dans la mesure où cette modalité élabore des *dispositions* d'écriture qui, plongées dans le paradoxe du devenir individuel, tissent des manières singulières de dire, de voir et d'être. Dans cette perspective, « l'incertitude du pays » s'inscrit dans la conflictualité inhérente à un processus d'individuation tout en multipliant les formes d'expérience, les conduites perceptives et esthétiques. Ce processus définit par conséquent un mode existentiel particulier, solidaire du surgissement d'une individualité qui a en effet comme revers la précarité d'être vraiment soi. Dans *Papa Boss*, Ferron confirme ce caractère précaire et incertain dans la constitution de l'individu : « [...] il ne s'agira plus désormais d'une image dédoublée qu'une simple mise au point suffirait à uniformiser, mais de doubles différenciés incapables de retourner l'un dans l'autre et de retrouver leur identité perdue »⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ Jacques Ferron, *La charrette des mots*, Présentation de Luc Gauvreau, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2006, p. 121-122.

⁷⁹⁵ Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 185-186.

⁷⁹⁶ Jacques Ferron, *Les confitures de coings et autres textes, suivi de Le journal des Confitures de coings*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Projections libérantes », 1977, p. 196.

Pour mesurer toute l'ampleur de la dynamique de l'incertitude dans la pratique d'écriture ferronienne, il suffit encore de rapprocher, même si de façon superficielle, les *Contes du pays incertain* et les *Contes anglais et autres* pour observer que, entre ces deux recueils, l'horizon de stylisation se colore un peu différemment. Les titres de ces deux publications, en tant que reflets de systèmes de cohérence énonciative concurrentiels, les distinguent de manière explicite : alors que les *Contes anglais et autres* se réfèrent majoritairement à une identité linguistique et ethnique bien définie (« l'anglicitude est une certitude⁷⁹⁷ »), les *Contes du pays incertain* concernent évidemment le Québec dans ses rapports à la « québécoïté » et à l'« incertitude » : « ce pays existe mais il est incertain, son identité est problématique⁷⁹⁸ ». Les *Contes du pays incertain*, réunissant 17 textes, apparaissent en 1962⁷⁹⁹ et les *Contes anglais et autres*, comportant 23 textes, en 1964⁸⁰⁰. Plusieurs de ces contes avaient déjà été publiés en périodiques, notamment dans l'*Information médicale et paramédicale*, *Amérique française* et *Situations*, et leur organisation en deux recueils différents semble procéder, selon Jean-Pierre Boucher, d'un choix délibéré afin de constituer deux totalités autonomes : même dans l'édition intégrale, « Ferron a toujours conservé la division de ces contes en deux recueils, au lieu de les fondre en un seul ensemble [...] »⁸⁰¹. Cette décision relève, non seulement d'une direction structurale

⁷⁹⁷ Jean-Pierre Boucher, « Ouvertures ferroniennes : "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse" », dans Ginette Michaud et Patrick Poirier (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 50.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ Des dix-sept contes, seize ont paru, entre 1953 et 1960, dans l'*Information médicale et paramédicale*, *Amérique française* et *Situations* (Pierre Cantin, « Bibliographie sélective de Jacques Ferron », dans *Voix et images*, vol. 8, n° 3, 1983, p. 466).

⁸⁰⁰ Ces contes ont paru dans l'*Information médicale et paramédicale* et dans *Amérique française* entre 1952 et 1964 (*Ibid.*, p. 467).

⁸⁰¹ Jean-Pierre Boucher, « Ouvertures ferroniennes : "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse" », *op. cit.*, p. 50.

donnée à ses textes, mais aussi d'un effet de sens à produire, d'un certain style de parole et de pensée produit par dissémination isotopique.

Bien plus qu'une simple opposition structurale et thématique, fondatrice d'une authentique pensée fictionnelle, ces ensembles textuels exposent deux manières de s'emparer de formes qui parviennent du *dehors* : des images, des figures, des styles, des expériences intimes, etc. L'existence individuelle de chacune de ces publications renvoie, par conséquent, à la mise en œuvre de deux « styles d'individuation », c'est-à-dire de deux logiques de formation de l'individualité; non pas nécessairement divergentes, mais spécifiques de modes particuliers de stylisation. Mais, même si les *Contes anglais et autres* accentuent la figuration protéiforme et polyvalente du Canada anglais dans l'œuvre de Ferron, le thème de l'incertitude, associé à la question identitaire, apparaît comme élément toujours agissant dans leur genèse d'écriture. C'est le cas du conte « La dame de Ferme-Neuve » qui entrelace le doute et le flottement identitaire à la fois à un ancrage mémoriel et spatial : « Quand je doute de mon appartenance au pays, j'évoque ce souvenir, il me rassure...⁸⁰² ». Cet « élément de genèse » devient un objet de stylisation dans la mesure où il regroupe des gestes, des postures et des attitudes en faveur d'un opérateur d'articulations et de mises en relations dans la perspective d'une unité de création qui lie, à son tour, l'image du pays à celle de la langue, de la culture et de l'activité d'écriture : « Nous étions pris dans une aventure collective, et il fallait continuer l'aventure qui perpétuait ce pays incertain [...] ⁸⁰³ ».

En plus des *Contes*, cet effort de « continuité », voire de « perpétuité » entrepris par l'auteur, se perçoit dans la voix de plusieurs personnages disséminés au long de ses

⁸⁰² Jacques Ferron, *Contes anglais et autres*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1964, p.148.

⁸⁰³ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 139.

écrits, tel *L'amélanchier* : « Un pays, c'est plus, c'est moins qu'un pays, surtout un pays double et dissemblable comme le mien, dont la voix ne s'élève que pour se contredire, qui se nie, s'affirme et s'annule, qui s'use et s'échauffe à lui-même, au bord de la violence qui le détruira ou le fera vivre⁸⁰⁴ ». Et encore dans *Le salut de l'Irlande* : « Parce qu'un pays aussi singulier que le nôtre, ouvert comme un moulin, reste incertain et menacé. [...] Le Québec, Connie, plus qu'un pays, est une foi qui ne veut pas mourir. Elle le sauve sans cesse de n'être qu'un pays inachevé⁸⁰⁵ ». Or, comme on le sait, le pays signifiait pour J. Ferron, tant un « milieu d'origine » qu'une « terre d'avenir » : deux visions du pays tributaires l'une de l'autre, « et comme tout sur quoi se porte la réflexion de l'auteur, elles impliquent à la fois la collectivité et l'individu⁸⁰⁶ ».

Le pays ferronien tient donc de la nostalgie, de l'imaginaire, du mythique même, mais surtout d'un espoir pour le présent et l'avenir. Sans ce pays-là, qu'advierait-il de la parole? De l'âme? Du repoussoir du Moi? De l'identité? Silence, isolement, folie, avortement, néant. .. Voilà pourquoi Ferron s'est porté garant du pays, pourquoi il a fait de sa pérennité un projet⁸⁰⁷.

En tant que visée de la gestion du sens chez Jacques Ferron, l'« incertitude » fonde alors un parcours de stylisation qui, aux prises avec des situations esthétiques propres, participe de la « vie » singulière de ses textes. La force et l'exigence d'un mode « incertain » d'individuation restituent, selon une « manière de dire spécifique⁸⁰⁸ »,

⁸⁰⁴ Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1971, p. 156.

⁸⁰⁵ Jacques Ferron, *Le salut de l'Irlande*, Montréal, Éditions du jour, 1970, p. 183.

⁸⁰⁶ Jean-Claude Bergeron, « Échec et pays dans l'œuvre de Jacques Ferron », dans *Initial(e)s*, vol. 16, n° 16-17, 1997, p. 25-26, en ligne, <<https://ojs.library.dal.ca/initiales/issue/view/546>>, consulté le 18 février 2016.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰⁸ Dominique Maingueneau appelle cette « manière de dire » un « mode d'énonciation » (Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, op. cit., p. 98).

une façon de regarder et d'éprouver les possibilités textuelles dans leurs dynamiques de différenciation. La stylisation émerge dans ce contexte comme une manière de « seconder » les choses dans leur mouvement de singularisation, dans leurs configurations « insubstituables » qui, comme l'affirme Marielle Macé, « proposent à notre attention des modes d'attention, à notre regard des genres de regard, à notre perception des profils de perception qu'ils nous rendent *un à un* disponibles et auxquels ils nous demandent de faire attention, à tous égards⁸⁰⁹ ».

Du point de vue de l'incertitude, ces « genres de regard » et ces « profils de perception » se rattachent dans plusieurs œuvres de J. Ferron à l'espace sémantique du doute, de l'indétermination, de l'obscurité et de l'indécision. Toutes ces modalités sémantiques confirment par conséquent le primat d'une singularité et d'un rapport au monde⁸¹⁰ qui, dans l'unification particulière d'une écriture, manifestent une disposition d'« existence incertaine » fondée sur l'alliance établie entre l'écrivain et le « pays ». Mais comment cette disposition d'« existence incertaine » se matérialise-t-elle dans les textes ferroniens ? Pour mettre au point l'enjeu de cette question, un regard attentif du conte « Le pont » de Jacques Ferron me permettra d'observer comment ce récit engendre un mouvement dialogal incessant entre les formes

⁸⁰⁹ Marielle Macé, « Deux styles d'individuation », *op. cit.*

⁸¹⁰ Les formes de l'incertitude propres à l'écriture ferronienne permettent encore de reconnaître dans les phénomènes stylistiques un « filtrage transindividuel⁸¹⁰ » qui, selon Yves Citton, est opéré par chaque époque et par chaque société (Yves Citton, *op. cit.*, p. 33).

expérientielles et les formes littéraires créatrices de l'effet de sens de l'incertitude⁸¹¹. J'essaierai donc d'étudier moins une valeur essentiellement descriptive et typologique de la signification de ce conte qu'une dynamique intérieure et intime du rapport de l'énonciateur au langage et, par conséquent, à l'expérience du discours.

5.2.1 L'incertitude comme dispositif de stylisation

Dans le conte « Le pont » de Jacques Ferron, le narrateur-conteur, qui habite la Rive-Sud de Montréal, se plaît à aller se promener sur le pont Jacques-Cartier, où il voit une étrange Anglaise et sa lugubre charrette de rebuts : « Je dépassais parfois un équipage. Le cocher était une femme. Dans une charrette elle transportait des rebuts de Montréal et revenait ensuite vers Coteau-Rouge [...] Aller retour, son expédition lui prenait environ quatre heures⁸¹² ». Un jour, l'Anglaise disparaît mystérieusement : « Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve⁸¹³ ». L'Anglaise et sa charrette résument pour le narrateur la signification profonde associée aux échanges entre les deux rives séparées par le « pont » qui,

⁸¹¹ Quelques études critiques réalisées sur Jacques Ferron ont déjà révélé certains aspects de la figure de l'incertitude dans son œuvre. On pourrait reprendre ici l'ouvrage d'Andrée Mercier intitulé *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron : étude sémiotique*. Dans le but de montrer davantage le déploiement et le brouillage sous-jacents à une cohérence narrative, les analyses d'Andrée Mercier restent limitées au plan narratif du discours : « Le titre de l'ouvrage l'indique clairement, c'est essentiellement de l'incertitude narrative dont il sera question [...] » (Andrée Mercier, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron : étude sémiotique*, Québec, Nuit blanche éditeur, « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 1998, p. 15). L'incertitude demeure ainsi circonscrite à la logique et au fonctionnement du récit et de l'histoire qu'il raconte, sans pour autant être abordée dans son rôle fondamental d'articulation d'un mouvement de stylisation.

⁸¹² Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 96.

⁸¹³ *Ibid.*

représentant « à la fois l'échange, le passage, la continuité⁸¹⁴ », symbolise la relation entre une forme de l'espace et une forme de culture ou, si l'on veut, entre une forme topologique et plusieurs formes sociales. La rencontre entre le narrateur et le mystérieux cocher sur ce pont instaure alors une intention narrative qui, selon un jeu d'ombre et de lumière créé par des zones de transparence et d'opacité⁸¹⁵, favorise l'ouverture de l'espace imaginaire du discours aux effets de sens de l'incertitude.

Le jour, l'Anglaise parcourait les rues du faubourg avant le passage des vidangeurs. Vieux sommiers, débris de lessiveuses et de poêles, toute ferraille lui était bonne. Elle se donnait un mal infini pour gagner bien peu. C'était peut-être afin d'utiliser son cheval, un assez bel animal. Mais qu'en sais-je? Qu'ai-je jamais su d'elle? Tout était énigmatique, même son âge. Avait-elle vingt-cinq, trente, trente-cinq ans? Maigre, osseuse, les cheveux roux, sans coquetterie, elle n'inspirait pas le désir ni même la pitié. Elle ne semblait rien attendre de personne, parfaitement étrangère à tout. C'était peut-être une folle. Elle avait de beaux traits et la peau fort blanche⁸¹⁶.

L'activité perceptive du narrateur et le fonctionnement des éléments diégétiques mis en coprésence dans cet extrait permettent d'éclairer quelques propriétés énonciatives responsables de la manifestation de l'incertitude en tant que condition d'une manière d'être et d'une dynamique même de l'expression individuelle. Modalisé en termes d'un *non-savoir*, le faire-interprétatif du sujet régissant le *pouvoir-dire*, s'élabore ici à partir d'un mouvement actif d'interrogation⁸¹⁷ : « Mais qu'en sais-je? Qu'ai-je jamais su d'elle? Tout était énigmatique, même son âge. Avait-elle vingt-cinq, trente, trente-

⁸¹⁴ Betty Bednarski, « De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements », dans Ginette Michaud et Patrick Poirier (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Éditions Fides-CÉTUQ, 1995, p. 207.

⁸¹⁵ Ginette Michaud, « Ferron critique et lecteur », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Actes du colloque de Montréal, Outremont, Lanctôt éditeur, 2002, p. 134.

⁸¹⁶ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 97-98.

⁸¹⁷ En effet, c'est la compétence même du sujet qui se trouve interrogée ici.

cinq ans? ». Ces questions, dont le parcours cognitif met en cause une certaine convention sécurisante à la faveur d'un brouillage identitaire, bouleversent les rapports entre le visible et l'énonçable et préfigurent une *intention*, un horizon possible d'individuation. Tout effort d'individuation dépend, dans ce contexte, d'un sujet « incertain » plongé dans une « illusion épistémique » et en attente d'une *révélation*, bien que déjà il se prépare à appréhender la *forme* émergente de l'« autre » qui se configure devant lui, comme si l'expérience de cette *forme* pouvait façonner un aspect de son identité. Le rapport *intersubjectif*, établi entre le narrateur et l'Anglaise, expose néanmoins une façon plutôt fragmentaire et incomplète de saisir l'intuition d'une réalité sous-jacente puisque le narrateur *doit* briser un secret et montrer avec quelle substance hétérogène l'Anglaise fabrique ses individualités. Le résultat du conflit modal renvoie le discours à un instant de suspension de la vérification et de la validation. Là affleure une incapacité de *connaître*, un mouvement de différenciation des dualités sémantiques de l'insaisissable déterminé par l'écart irréductible entre l'objet visé et l'objet saisi⁸¹⁸. L'incertitude s'érige dès lors en « une figure cognitive qui se donne comme une manifestation indirecte et incomplète d'un secret; quelque chose se donne à sentir, qui est la *présence* d'un objet cognitif, et dont le contenu reste inaccessible⁸¹⁹ ». Il faut encore souligner que les dispositions interrogatives du conte (et le dispositif dialogique qui leur est corrélé) font apparaître un énonciateur exprimant son *doute* en ce qui concerne la proposition sur laquelle porte l'interrogation, car en dernière instance « exprimer une opinion » ou « un doute » relève bien des instances du discours. C'est alors que l'indétermination frappe les personnes, le temps et l'espace où se déploie le dire.

⁸¹⁸ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 45.

⁸¹⁹ Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », dans *Protée*, vol. 31, n° 3, 2003, p. 20.

Dans cette perspective, la dimension relationnelle du « devenir-soi », s'appuyant sur des manifestations indirectes et des *présences* inaccessibles, s'affirme au sein des territoires de l'incomplétude. Derrière une activité intense d'investigation doublement dépendante des régimes de l'être et du paraître, la nature de ce *savoir* oscille entre l'obscurité de l'ignorance et la clarté de la connaissance : la dialectique tient désormais au maintien de l'indéterminé par le conflit établi entre *savoir* et *croire* et, par conséquent, à l'insistance d'un fonds de non-individuel dans la formation individuelle elle-même. Ce récit de Ferron renferme alors une proposition de réalisation de l'individuel qui, placée au cœur d'une dynamique de constitution réciproque et solidaire entre sujets, se caractérise par une situation

[...] où les actants n'ont pas encore acquis un statut sémiotique et narratif plein : un quelque chose indéfini affecte la sensibilité du sujet jusqu'à l'inquiéter ; une présence insaisissable (l'informateur) se fait sentir et provoque une agitation et une émotion indéfinies (chez l'observateur)⁸²⁰.

Cette « présence insaisissable », dont parle Jacques Fontanille, s'associe au « vécu » énigmatique de l'Anglaise qui, au lieu de s'individualiser en fonction d'un *excès de singularités*, perd son poids d'existence et, à l'instar du fictionnel, tend à s'irréaliser dans sa présentation⁸²¹. En plus, les dispositions interrogatives, qui envahissent l'existence du narrateur, se rapportent, au niveau de l'énonciation, à une pratique d'écriture basée sur les ambivalences de l'inachèvement, de l'imperfection, de la latence et de l'inaperçu. La posture énonciative, prise du côté de ces ambivalences, figure alors un mouvement d'individuation assuré par la continuité d'une « manière incertaine » de vivre en présence de l'« autre ». La formule dubitative du narrateur révèle encore une fois une saisie incertaine du monde comme confrontation

⁸²⁰ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 60.

⁸²¹ Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », dans Éric Bordas et Georges Molinié (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2015, p. 133-134.

équivoque à une « personnalité » totale des êtres, des choses et des formes. Et, comme l'affirme Laurent Jenny, ainsi « la rencontre avec « quelqu'un », reconnu dans son irréductibilité, n'est jamais indifférente. Elle oblige, souvent dans l'urgence, à une situation immédiate de soi⁸²² ».

Dès lors, cette « situation immédiate de soi » sous-tend une forme d'incertitude qui, parachevée par la tension entre le *croire-être* et le *ne pas croire-être*, agit sur la trajectoire de formation existentielle du narrateur : « Elle ne semblait rien attendre de personne, parfaitement étrangère à tout. C'était peut-être une folle ». La modélisation de soi s'harmonise ici à l'expérience d'une individualité oscillante, à un effort de compréhension d'une nouvelle manière d'être, ou plus précisément, de la « nature humaine » de l'Anglaise. Ancrée dans l'hésitation, le travail sur le devenir individuel (« c'était peut-être ») confirme le *doute* comme l'expression d'un sentiment, d'un état affectif qui confère à l'univers fictionnel une certaine coloration d'indétermination. Passion épistémique dès le départ, dans son face à face avec l'indécidable, le doute, selon Paolo Fabbri, « a donc à voir avec la connaissance⁸²³ » et, plus précisément, avec le fonctionnement de l'organisation modale du *ne pas croire être*. À ce propos, Herman Parret affirme qu'il n'existe pas de « frontière claire et précise entre la connaissance et la croyance, et toutes les propositions doivent être évaluées sur l'axe de la certitude vers la probabilité et enfin vers l'incertitude⁸²⁴ ». Conformément à la définition du *Petit Robert*, le doute désigne l'état de celui qui est « incertain de la réalité d'un fait, de la vérité d'une énonciation, de la conduite à adopter dans une

⁸²² Laurent Jenny, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », dans *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », 2012, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=345>>, consulté le 5 janvier 2016.

⁸²³ Paolo Fabbri, *op. cit.*, p. 103.

⁸²⁴ Herman Parret, *Le sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-John Benjamins, 1988, p. 63.

circonstance particulière⁸²⁵ ». Cette définition en trois temps met l'accent sur un parcours pathémique qui s'étend de l'état d'âme du sujet à sa conduite potentielle, où la conjonction (ou la disjonction) demeure teintée d'hésitation en regard du référent et de l'énonciation. Le doute dans ce conte, « Tout était énigmatique », se confirme alors comme un ressort dramatique par lequel le narrateur convertit ce qu'il n'arrive pas à comprendre en une organisation signifiante et intentionnelle :

En effet, comprendre et identifier la source, c'est la maintenir dans son statut d'objet ; c'est, en conséquence, pouvoir la localiser, l'approcher ou la tenir à distance, l'accepter ou la refuser. Mais l'incompréhension en fait un sujet latent, un actant menaçant mais incertain, hostile, mais pas nécessairement localisable⁸²⁶.

Ancré dans les conditions d'une confrontation polémique, d'une tension entre la complétude et l'incomplétude de l'« autre », le champ perceptif du narrateur essaie de saisir la structure affective de l'Anglaise et de déterminer sa force et ses intentions à partir de ce qu'elle montre, de ce qu'elle dissimule et de ce qu'elle donne à comprendre. Le mouvement même de l'individuation se colore ainsi d'un horizon d'inaccessibilité que les dispositions d'un *savoir* vulnérable, incomplet et partiel aident à configurer. L'exemplarité de la circulation de ce *savoir incomplet* est attestée par un discours qui évite de nommer les personnages et qui, selon Andrée Mercier, « s'en tient, pour les désigner, à leur seule fonction sociale [...] En l'absence de noms propres qui assureraient aux personnages un simulacre d'individualité, de telles catégories génériques entretiennent de l'indétermination⁸²⁷ ». La force attentionnelle de cette indétermination, en tant que garantie d'une *possibilisation* ultérieure des trames existentielles du sujet, se manifeste même au niveau de l'expression

⁸²⁵ Paul Robert, *op. cit.*, p. 574.

⁸²⁶ Élisabeth Rallo Ditché, *et al.*, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, p. 223.

⁸²⁷ Andrée Mercier, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron*, *op. cit.*, p. 51.

linguistique. L'incertitude se trouve ainsi lexicalisée par l'emploi de l'adverbe « peut-être », dont le statut sémantique comprend la « modalité marquant le doute, indiquant que l'idée exprimée par la proposition ou une partie de la proposition est une simple possibilité⁸²⁸ » : « C'était peut-être afin d'utiliser son cheval [...] », « C'était peut-être une folle » et « Mais cette autorité lui venait peut-être de son origine [...] ». Et même la présence du verbe « sembler » (« Elle ne semblait rien attendre de personne ») ajoute à la représentation un degré d'imprécision, une *impression d'être*. Les « peut-être » dénoncent les traits d'une écriture prise dans son inquiet « contact avec les choses », dans sa participation au présent de l'instant perceptif confronté à l'imperfectif. C'est ainsi que, outre leur puissance descriptive exprimant un contenu selon un certain point de vue, ces expressions encodent certaines propriétés de la voix de l'énonciateur qui, en tant qu'être au monde, accomplit un acte d'hésitation et donne par conséquent plus de force à sa posture énonciative. Articulant les inquiétudes véridictoires de la reprise qui tente de saisir le fuyant du monde, le verbe « sembler » et l'expression adverbiale « peut-être » enrichissent la narration d'un matériau spécifique qui affiche les potentialités esthétiques propres à la différenciation des formes stylistiques de ce conte de Ferron. En outre, ces formes de l'incertitude s'inscrivent dans un fond d'expérience d'écriture selon lequel le discours ferronien, aussi « impersonnel » soit-il, apparaît non seulement énoncé, mais incorporé. De sorte que la perception, et plus encore l'identification du discours, convoque une voix qui signe sa matérialité, une *image* énonciative particulière que le lecteur peut reconnaître.

Pourrait-on parler d'énoncé si une voix ne l'avait pas articulé, si une surface n'en portait pas les signes, s'il n'avait pris corps dans un élément sensible et s'il n'avait laissé trace — ne serait-ce que quelques instants — dans une mémoire ou dans un espace ?⁸²⁹

⁸²⁸ Paul Robert, *op. cit.*, p. 1419.

⁸²⁹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 132.

En ce sens, l'exploitation de la matérialité linguistique du conte devient l'une des modalités créatrices et attentionnelles du style dans la mesure où elles résultent de leurs interactions avec les autres niveaux du sens, notamment le niveau thématique où l'incertitude apparaît comme la condition même du « devenir-discours », comme le fondement de la stylisation et des modalités d'appropriation des formes stylistiques. Cela révèle en particulier une dynamique d'écriture qui laisse toujours en suspension l'édification de l'individuation et de l'individualité en faveur d'une vérité cachée, d'un secret à demi dévoilé.

Pour combler cette suspension, le narrateur s'efforce de se recharger de la *présence* de l'Anglaise en isolant des détails sur l'extériorité de son corps actoriel : c'est la forme distincte de l'« autre », sa singularité, ses possibles et ses limites qui nourrissent sa structure existentielle. Conjointement, on assiste à une montée de la force figurative, qui renvoie à l'énonciateur et à la situation d'énonciation. On voit ainsi s'imposer la sensibilité d'un énonciateur : celui-ci profite de la plasticité et de l'ambivalence de la figurativisation du personnage pour faire advenir non seulement du sens, mais aussi une intention, une direction, une disposition de pensée qui révèle à l'« autre » tout un monde intérieur, des états d'âme et même des attitudes puisque, comme l'affirment A. J. Greimas et J. Fontanille, « la figurativité peut être envisagée comme un mode de pensée du sujet⁸³⁰ ». C'est ainsi qu'on peut comprendre les rapports que les articulations sémantiques du texte entretiennent avec le style énonciatif qui non seulement identifie et évalue des singularités, mais aussi fixe la forme du dire et montre, en même temps, le sujet *en train de construire la réalité d'une certaine façon*. D'ailleurs, le mouvement même de la phrase est représentatif de cette direction stylistique dans la mesure où l'énonciateur commence par énumérer

⁸³⁰ Algirdas Julien Greimas, et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 12.

ce qu'il perçoit, pour ensuite énoncer ce que les traits figuratifs observés lui inspirent :

Maigre, osseuse, les cheveux roux, sans coquetterie, elle n'inspirait pas le désir ni même la pitié. Elle ne semblait rien attendre de personne, parfaitement étrangère à tout. C'était peut-être une folle. Elle avait de beaux traits et la peau fort blanche. Vulgaire elle ne m'a jamais paru ; au contraire, par une étrange autorité, elle commandait plutôt le respect⁸³¹.

Faisant partie du filtre subjectif de l'énonciateur, l'organisation figurative (« maigre », « osseuse », « les cheveux roux », « sans coquetterie », « la peau fort blanche »), dans un mouvement progressif du réalisme au fantastique, soutient l'émergence d'un corps fantomatique et, par conséquent, l'affirmation d'une disposition d'être fondée sur les modalités du *mysterium tremendum*. En adoptant ce mode de construction du sens par la convocation de certaines catégories figuratives, Ferron privilégie le cadre véridictoire à l'intérieur duquel s'exerce l'activité cognitive de nature épistémique : le lecteur, en harmonie avec le point de vue de l'énonciateur, est conduit à focaliser son attention sur la manière dont ce régime représentationnel spécifique reflète ou reconstruit une expérience perceptive. D'ailleurs, cette expérience s'appuie sur les fluctuations inhérentes à la catégorie signifiante *être/paraître* : au corps physique de l'Anglaise se greffe un corps symbolique qui, rattaché par isotopie intertextuelle au mytheme païen de la *faucheuse* (femme squelettique vêtue d'une grande cape noire à capuchon, avec une faux à la main, conductrice d'une charrette), exprime la collaboration des valeurs visuelles et cognitives des puissances surnaturelles.

Ce régime collaboratif, ancré sur les modalités de la véridiction, favorise les interconnexions entre isotopies et procure au discours la profondeur sémantique

⁸³¹ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 97-98.

nécessaire aux effets esthétiques responsables du passage d'une rationalité pratique (mode inférentiel et référentiel) à une rationalité mythique. De plus, le symbolisme de l'organisation discursive, de nature à manifester la nécessaire médiation de l'*Anthropos* et du *Cosmos*, s'impose au lecteur comme une stratégie d'individuation du narrateur qui, d'après Anne Caumartin, « s'avère toutefois vain : il tente de se définir par rapport à l'Anglaise, elle-même insaisissable par son association au monde incertain, impalpable du fantastique⁸³² ». L'aspect mythique de cette créature-mystère⁸³³, fondateur en partie des dualités de l'existence, des croyances et des valeurs du conte, s'appuie particulièrement sur l'absence vivifiée de l'Anglaise et sur son immersion antérieure dans un passé immémorial et irréversible : « Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve. La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme⁸³⁴ ». Cette immersion antérieure se traduit entre autres par la construction d'un hors-lieu et d'un hors-temps, d'un *ailleurs* qui secoue l'ici et le maintenant en faveur d'une durée fondamentalement ouverte : le travail d'écriture attribue alors au conte une résonnance affective, un ton fantastique fondé sur l'incertain. Ce ton se dote d'une voix qui déchiffre, rythme, ponctue et organise le texte au fur et à mesure du déroulement de l'activité de lecture : il est, selon Gilles Philippe, « la variable par laquelle le locuteur gère son rapport à l'interlocuteur et indique le statut (illocutoire) de l'énoncé qu'il produit⁸³⁵ ». C'est ainsi que le lecteur peut ressentir la force de la stylisation qui se compose d'une

⁸³² Anne Caumartin, *Mythocritique des Contes de Jacques Ferron*, Mémoire de maîtrise dirigé par Jean-Pierre Boucher, Université McGill, 1998, p. 102.

⁸³³ Jacques de Roussan affirme que, « dans les phénomènes de la nuit [...] décrite par Jacques Ferron, il faut noter dans le décor l'importance de la présence de créatures-mystères » (Jacques de Roussan, *op. cit.*, p. 64).

⁸³⁴ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 98.

⁸³⁵ Gilles Philippe, « Stylistique et pragmatique du style », dans Philippe Berthier et Éric Bordas, (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 201.

« rupture modale⁸³⁶ », puisque le certain et le probable cèdent devant l'incertain, voire devant l'irréel.

Au cœur de cette rupture modale, la singularisation du corps de l'Anglaise s'irradie en images, en possibilités d'être qui sont autant de façons d'apparaître. Loin de raviver le prototype des *belles filles* des contes de fées, l'ensemble des figures individuelles (« maigre », « osseuse », « les cheveux roux », « sans coquetterie », « la peau fort blanche »), détermine un jeu de différenciations sémantiques qui redonne sens aux catégories du *divers* et de l'*étrange*. La figurativité, dans son fonctionnement créateur, ne fait pas qu'indiquer un *pur être là* constitué par la logique de l'identique et du différent; au contraire, elle sous-tend la problématique de l'altérité, en la fondant comme « matière radicalement étrangère – indiscernablement attirante et repoussante –, et cependant déjà capable, en tant qu'ensemble de qualités sensibles, d'imposer au sujet la spécificité irréductible de son mode de présence⁸³⁷ ». Dans cette perspective, la tonalité d'étrangeté qui se dégage du texte porte aussi sur la capacité du personnage de l'Anglaise d'être à la fois mort et vivant puisque, comme le souligne encore une fois Anne Caumartin,

L'Anglaise du conte, misérable et fière à la fois, se rapproche-t-elle de cette image surnaturelle, en étant en totale maîtrise de sa pauvre existence [...] Elle reste hors du monde réel, vidée de tout processus modal et émotionnel, la douleur ne pouvant la rattacher aux humains [...] Loin du monde temporel, non-affectée par les préoccupations et les douleurs terrestres, l'Anglaise se présente véritablement comme le fantôme du temps et de la mort⁸³⁸.

⁸³⁶ François Rastier et al., *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 248.

⁸³⁷ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 146.

⁸³⁸ Anne Caumartin, op. cit., p. 100.

Les dispositions d'un climat fantastique et mystérieux affectent la sensibilité de la lecture dans la mesure où la *présence insolite* de l'Anglaise provoque une sensation « mi-étrangère et mi-familière », une impression de « reconnaissance et de méconnaissance »⁸³⁹. Alors se dessine le sentiment d'inquiétante étrangeté, sentiment auquel Freud a consacré, comme on le sait, une importante étude⁸⁴⁰. Aux antipodes d'une relation inébranlable de confiance au monde, les tonalités de l'étrangeté, selon Antonio Rodríguez, « impliquent un souci existentiel. Le monde est senti comme antipathique, dans un rapport d'écart et de séparation⁸⁴¹ ». L'inquiétante étrangeté prend donc la forme d'une variété particulière de l'effrayant qui remonte au familier et qui constitue la figure du double. C'est bien cette *figure* qui se dégage du conte lorsque la frontière entre la fantaisie et la réalité se trouve effacée : « La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme. Si je la revois jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident⁸⁴² ». Cette mise en valeur du rapport du narrateur aux formes « étrangères » de l'Anglaise insuffle encore au texte une scénographie parsemée de non-dits, de silences, de paroles étouffées et de gestes empêchés⁸⁴³, qui participent fondamentalement au déploiement discursif de l'incertitude. Dans cette perspective, la dynamique existentielle de l'incertitude, aux allures d'indécidabilité, apparaît au moment où le narrateur cherche à éprouver une forme étrangère, insaisissable :

⁸³⁹ Jean-Marc Lemelin, *Œuvre de chair, de l'âme et du corps*, Montréal, Éditions Ponctuation/Triptyque, 1990, p. 70-71.

⁸⁴⁰ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 211-263.

⁸⁴¹ Antonio Rodríguez, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Éditions Mardaga, 2003, p. 110.

⁸⁴² Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁴³ Nathalie Watteyne, « Tout comme elle : l'intime et le non-dit », *Voix et images*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 87.

J'avais remarqué qu'elle bedonnait. Une nuit, je suis appelé chez elle; elle avait accouché seule. Je coupai le cordon et achevai sa délivrance. Elle ne prononça pas un mot, ne fit pas un signe. Elle semblait penser à autre chose. Cette troisième maternité ne l'empêcha pas de reprendre son métier. Mais, quelques mois après, elle disparaissait. [...] Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve. La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme. Si je la revois jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident⁸⁴⁴.

Entre révélations interdites et suggestions de l'invisible, la subtilité de cette écriture réside en ceci qu'elle arrive à montrer un état affectif incertain qui, dans une sorte de sensibilisation *englobante*, soutient la façon dont l'énonciateur habite sa propre parole, donne forme et consistance à sa pratique de singularisation et, en dernière instance, se projette, comme par anticipation, dans un espace et un temps encore inaccessibles (imaginaires) : « Si je la revois jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident ». Par opposition à une plénitude effective des significations, l'écriture matérialise un espace où les perturbations de l'*éprouver*⁸⁴⁵ font émerger le sentiment d'absence, de vide en soi d'une femme qui ne peut pas se dédoubler en un sujet intérieur par le moyen de signes sûrs de son identité : « si cette dernière, en effet, est de l'ordre de l'insu, de l'indicible, de l'inaccessible, elle ne peut être, sémiotiquement parlant, que secrète, c'est-à-dire dotée d'un être sans paraître⁸⁴⁶ ». Parallèlement au corps dont l'intériorité n'est pas accessible, la voix, en tant que lien social, disparaît et emporte avec elle le sujet qui ne peut pas dire « je » : « Elle ne prononça pas un mot, ne fit pas un signe ». La mise en présence du narrateur et de l'Anglaise (« Une nuit, je suis appelé chez elle; elle

⁸⁴⁴ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 98.

⁸⁴⁵ Selon Anne Hénault, l'*éprouver* (à l'infinitif) met l'accent sur un phénomène qui est en train de se vivre, c'est-à-dire sur le mouvement intérieur encore en acte, alors que l'*éprouvé*, sous la forme de participe passé, décrit le résultat de cet acte (Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, p. 7).

⁸⁴⁶ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 147.

avait accouché seule⁸⁴⁷ ») implique un effort⁸⁴⁸ de proximité immédiate, sinon même quelque forme d'intimité qui n'arrive pourtant jamais à s'établir à cause de la distance épistémique créée par l'impossible appréhension d'une intéroceptivité (le noologique, la conscience, la pensée) : « Elle semblait penser à autre chose ». Tout le travail sur l'individuation repose ici sur l'ambivalence d'une *relation*, d'une *rencontre* dans la mesure où le narrateur, en présence d'une sorte d'« individualité à la défensive » de l'Anglaise, doit affronter l'abîme établi entre le fait de *percevoir* et le fait de *connaître* qui, pour reprendre les mots de Claude Zilberberg, « se recouvrent », ce qui fait que « le champ dévolu à *savoir* est dans la dépendance de celui dévolu arbitrairement, contractuellement, à *voir*⁸⁴⁹ ». S'organisant autour d'un champ de présence clos et infranchissable, ce sentiment d'absence soutient l'émergence d'un « pressentiment » d'éloignement, d'asthénie morale, qui unit l'âme aux « choses muettes » et qui réduit le personnage à la figure d'un *sujet qui n'est pas encore tout ce qu'il peut être*. L'incertitude se range du côté d'un « effet déceptif » puisque le narrateur, ne pouvant pas vivre en harmonie avec l'Anglaise dans un univers stable, se voit contraint d'expérimenter le désenchantement de la séparation : « Mais, quelques mois après, elle disparaissait. [...] Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve ». Voilà l'expérience du monde que le conteur propose de restituer au fil de la narration : le « savoir » est conditionné par les esquisses d'un monde en devenir, sans cesse visé mais jamais saisi dans sa complétude.

⁸⁴⁷ À ce sujet, Jacques Ferron témoigne que : « Pour qu'une femme puisse accoucher à la maison, il faut qu'elle ait un entourage, qu'elle puisse vraiment se reposer. Ce qui veut dire qu'à la maison, il doit toujours y avoir une belle-sœur, une belle-mère ou une grand-mère. La femme, alors, est assistée. Les gens que je vois vivre sont des familles où la femme est seule. Il n'y a plus de services domestiques comme celui que j'avais, par exemple, en Gaspésie » (Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 92).

⁸⁴⁸ Cet effort peut aussi être envisagé du point de vue du *vouloir*, du désir de jouissance du « style d'être » de l'« autre » ou de ce que ce style apporte à celui qui ne l'a pas.

⁸⁴⁹ Claude Zilberberg, « Présence de Wölfflin », *op. cit.*, p. 7.

À ce stade de l'analyse, il faut encore préciser que la tonalité incertaine du texte de Ferron s'élabore aussi grâce à la représentation d'un « paysage nocturne » auquel se relient les séquences narratives et le parcours isotopique (thématique et figuratif) du surnaturel. Le monde nocturne joue alors un rôle de première importance dans la mesure où il fonctionne comme ambiance aux rencontres et aux échanges : l'obscurité aide à créer l'incertitude puisque les contours s'effacent, la vision est moins claire et le mystère prend naissance. Jacques de Roussan souligne, à ce sujet, que « c'est le mystère de la nuit qui a le plus profondément inspiré l'œuvre de Jacques Ferron, la nuit où l'homme découvre un autre monde, dans une mystique qui vient du plus lointain des âges⁸⁵⁰ ». Le pont, enveloppé par la nuit et perçu comme une frontière où s'actualise la distinction entre deux mondes ambigus (l'ordinaire et l'extraordinaire, la vie et la mort, l'*ici* et l'*ailleurs*) se transforme en un théâtre d'illusions : « La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme. Si je la revois jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident ». Dans cette même perspective, Titaua Porcher remarque que certains espaces bien précis condensent « le mystère au sein de leurs ténèbres tandis que d'autres l'excluent : les lieux d'ombre, parce qu'ils abritent l'invisible et l'illimité, présentent un contraste frappant avec les lieux lumineux, par nature limitants⁸⁵¹ ». La nuit, paramètre temporel et élément figuratif de l'ombre, des ténèbres et de l'inconnu, favorise alors la transformation modale du regard du narrateur en instaurant un univers *onirique* qui redouble la réalité. C'est ainsi que l'isotopie du merveilleux du conte résulte des fluctuations tensives inhérentes à la catégorie signifiante *être/paraître* : l'existence hors du temps du sujet (*Anglaise*) s'affirme ici par le transport d'un domaine à l'autre, par un aller-retour, de la naissance (expression du

⁸⁵⁰ Jacques de Roussan, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁵¹ Titaua Porcher, « Pour une typologie de la littérature du secret : mystère et sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve », Thèse, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Doctorat en littérature générale et comparée, 2009, p. 41.

temps du *pouvoir tout être*) à la mort (expression du temps de *ne plus pouvoir être*, ou à la limite, le temps de *ne plus pouvoir être rien d'autre*).

Lieu potentiel de la contrariété, du *vouloir-faire* non réalisable en l'instant, ou, en d'autres termes, espace mythifié par un sujet privé justement du *savoir* (« Mais, quelques mois après, elle disparaissait »), le « pont » vient soutenir la crise véridictoire établie entre la réalité ordinaire et celle qui la perturbe. Cette crise affecte la modalité intime de la foi perceptive du narrateur, et du lecteur d'ailleurs, puisque, la vision déstabilisée par « la nuit », « le pont désert » et la « charrette fantôme », l'espace du *croire* du sujet se range du côté d'une impression hallucinée. Gouvernées par cette impression, les « valeurs sensibles s'en tiennent à l'état de révélation incomplète et fragmentaire. La relation entre le sujet et son croire est disjonctive⁸⁵² ». Dans les chemins ombreux, une telle « révélation incomplète » s'opère à la faveur d'un univers mythique diffus et manifesté en surface à l'aide des figures du discours qui reconstituent le « pont » comme le lieu de croisement du quotidien et du fantastique.

Toutes les modalités expressives du langage, déployées par l'élaboration du conte, permettent ainsi de spécifier les conditions même de l'énonçabilité du discours ferronien. Au cœur des dispositifs énonciatifs et de l'élaboration des propriétés textuelles, telles les formes de la nuit, de l'espace figurativisé par le « pont », du personnage de l'Anglaise et du parcours dubitatif du narrateur, l'incertitude se construit dès lors à partir d'un faisceau discursif convergent qui institue par conséquent un centre de cohérence stylistique dominé, d'une part, par une poétique du surnaturel, du fantastique et de l'insolite et, d'autre part, par une rhétorique de l'indéfinition (modalisations du *croire*, suggestions, imprécisions). Les formes

⁸⁵² Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 160-161.

textuelles rendent ainsi le style apparent, attentionnel dans la mesure où elles construisent, par la coexistence de multiples dimensions, un dispositif de parole qui souligne l'enracinement du caractère événementiel de la stylisation dans tout son potentiel d'accentuation : elle infléchit les traits caractéristiques du conte pour concentrer et produire l'imaginaire des formes stylistiques. Mais on ne peut pas oublier que cette inflexion de traits dépend d'une performance énonciative qui, fondée sur les profondeurs d'un « conflit de croyance », exprime la présence du sujet producteur du discours. C'est ainsi que, par le fait même d'actualiser un tel conflit, les dispositions d'individuation constituent véritablement un « style d'être » incertain, un mode de l'individuel qui, dans sa complexité et ses contradictions, dévoile l'un des enjeux essentiels de la figuration des « styles d'être » chez Ferron, celui de dévoiler la substance humaine « dans son immaîtrisable diversité⁸⁵³ ». L'écriture s'investit ainsi des modulations de l'ordre de l'indéfinissable et de l'indétermination, du flottement et des frontières peu fixes, afin de proposer au lecteur une certaine pérennité du « pays » :

Vous avez besoin de la pérennité du pays. Alors ce pays m'a semblé menacé. Et ce pays que j'ai appelé le « pays incertain » a eu une influence sur la suite de mon écriture. Parce qu'il ne s'agissait plus pour moi d'écrire simplement de belles histoires, mais en même temps d'assurer la pérennité du pays où je vivais⁸⁵⁴.

Cet investissement est au cœur d'une pratique du monde et de soi lorsque Ferron fait du « pays », dans ses procédures et ses mouvements, une version esthétique, un espace propre à accueillir la mémoire culturelle ou sensible d'un peuple. Mais assurer par l'écriture la pérennité d'un lieu de vie signifie sans doute la plus riche des

⁸⁵³ Marielle Macé, « Deux styles d'individuation », *op. cit.*

⁸⁵⁴ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, édition préparée par Pierre Cantin et Luc Gauvreau, présentation de Patrick Poirier, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2015, p. 139.

pratiques, celle où création de soi et saisie de l'« autre », dans les surgissements troublants du dire, se conjuguent pour former des dispositions complexes de singularités, pour permettre au sujet de s'individualiser, d'entrer dans une dynamique qui sans cesse fera sortir de lui des êtres nouveaux.

5.3 La singularité de l'espace ferronien

Une lecture, même superficielle, des textes de Jacques Ferron suffit à confirmer l'intuition que l'espace y figure d'une façon fort singulière, car, comme l'affirme Donald Smith, « le langage littéraire de Jacques Ferron vit comme un arbre poussant dans tous les coins et recoins du pays de Québec⁸⁵⁵ ». Que cela soit à Longueuil, à Louiseville, en Gaspésie, à Québec ou à Montréal, les « paysages » du pays recréés par l'auteur québécois évoquent constamment une problématique identitaire complexe qui intègre à la fois l'idée de territoire, de langue, de culture et d'écriture. Pierre L'Hérault ira même jusqu'à dire que l'agencement de la spatialité chez Ferron « se matérialise en une image substantielle et fondamentale [...] image presque absolue, puisqu'à la limite l'œuvre se confond avec elle, supprimant tout autre discours⁸⁵⁶ ». Dans un va-et-vient incessant du réel à l'imaginaire, l'écriture ferronnienne trace les contours de l'espace québécois à partir d'un « centre de référence » bien défini :

Il a fallu que je me rapproche de ce centre vital qui est soit Québec, soit Montréal, mais qui semblerait être surtout Montréal [...], une ville plus

⁸⁵⁵ Donald Smith, « Jacques Ferron ou la folie d'écrire », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 6, 1977, p. 35.

⁸⁵⁶ Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 47.

importante, [...] une ville en même temps de frontière, une ville de combat, tandis que Québec en arrière est une ville bien en paix [...] une ville complètement libérée, où il n'y a plus de combat libérateur à faire. Montréal a toujours été une ville de combat. C'est, me semble-t-il, le centre vital du Québec, même s'il était un peu excentrique. [...] il fallait se trouver près de Montréal. Non dans Montréal. Par adon, je me suis trouvé dans une banlieue ouvrière qui était en pleine effervescence [...] ⁸⁵⁷.

En opposition à ce « centre vital » ⁸⁵⁸, la Gaspésie devient l'endroit de la « pureté des origines », l'espace non encore menacé par les « nouvelles émanations de la civilisation pétrolière » ⁸⁵⁹ :

En Gaspésie, il n'y avait pas d'électricité : ça favorisait la veillée. La veillée favorise la parole et le conte, parce qu'on ne peut pas faire autre chose, surtout qu'il n'y a pas de télévision ou de radio. Cela a été ma façon de procéder, tout en donnant beaucoup d'importance à la langue véhiculaire [...] ⁸⁶⁰.

Le conte « Le paysagiste » retrace l'importance de cette « société où les moyens de communication instantanés n'ont pas encore pénétré, une société qui se suffisait à elle-même » ⁸⁶¹ : « Ailleurs qu'en Gaspésie [...] dans les provinces où l'on s'éclaire à l'électricité depuis plus d'une génération, on se croit déjà au ciel : on choisit ses enfants; les autres vont en prison, damnés. La Gaspésie n'en est pas encore là; on y

⁸⁵⁷ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, « Neuf entretiens inédits », 1982, p. 246, cité par Pierre L'Hérault, « Figurations spatiales de l'altérité chez Antonio D'Alfonso, Gabrielle Roy et Jacques Ferron », dans *Protée*, vol. 22, n° 1, 1994, p. 49.

⁸⁵⁸ Mais, même s'il s'est montré intéressé par la langue et les contes populaires de la Gaspésie, il était important pour Jacques Ferron de se rapprocher de ce « centre vital qui est [...] Montréal » pour se mêler aux débats intellectuels de son temps (Marcel Olscamp, « Jacques Ferron en Gaspésie », *op. cit.*, p. 40).

⁸⁵⁹ Jacques Ferron, *L'amélanchier*, *op. cit.*, p. 120.

⁸⁶⁰ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁶¹ Jacques de Roussan, *op. cit.*, p. 67.

reste du monde⁸⁶² ». Quoi qu'il en soit, la Gaspésie, symbole de l'expérience de la découverte pour Ferron, contribuera à enrichir sa pratique d'écriture : « Non seulement a-t-il profité de son séjour pour forger sa vision du monde et de la société, mais il a aussi revu en profondeur ses conceptions esthétiques⁸⁶³ ».

Le lecteur averti ne s'étonnera donc pas que le conte « Le Paysagiste⁸⁶⁴ » s'ouvre sur une description de la « bonne province de Gaspésie, si théâtrale, où du sol on a fait un tas rejeté en arrière, un tas de montagnes pour s'adosser et n'en pas croire ses yeux ». Ce conte met en *scène* Jérémie, un artiste paresseux « doublé d'un simple d'esprit », qui peignait « sur le jour, esquisse de quelques heures, reprise le lendemain, le paysage qu'il n'arrivait pas à finir⁸⁶⁵ ». Jérémie « devenait tout ce qu'il voyait au hasard de ses yeux », tout ce qu'il essayait de peindre, y perdant son identité. Il ne savait plus qui il était, « repartant aussitôt à la recherche de son identité, et n'en finissant plus de se perdre puis de se retrouver [...] Jérémie se demandait alors de qui il était le jouet, de soi, du soleil ou de Dieu?⁸⁶⁶ ». Dans l'hallucination du regard, l'artiste-paysagiste se tourmente devant son œuvre bouleversée, effacée, ruinée. Ainsi, une de ces nuits de grand vent, il se noie dans la mer :

Il dormait peu, mal ou pas du tout ; parfois alors il se levait, sortait de la maison et que rencontrait-il ? Des décombres, des noirs amas, le vide, la plainte profonde du vent. Et jusqu'à l'aube il errait sur le rivage, dans les ruines de son œuvre ; une de ces nuits-là, se noya⁸⁶⁷.

⁸⁶² Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 121.

⁸⁶³ Marcel Olscamp, « Jacques Ferron en Gaspésie », op. cit., p. 45.

⁸⁶⁴ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 119-124.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 123.

Dans le contexte de ce récit, le mot « paysagiste » évoque « un artiste sans projet esthétique bien précis, mais doté d'une fonction sociale inventée sur mesure par la communauté. [...] En tant que paysagiste, Jérémie est d'abord et avant tout un poète du paysage, un artiste du pays⁸⁶⁸ ».

Certains travaux critiques ont déjà révélé l'importance du personnage de Jérémie et de la charge littéraire de la spatialisation comme propriétés narratives responsables des caractères symboliques et topiques de ce conte. Mais comment ne pas appréhender chez Ferron, lorsqu'on aborde le thème du pays, un parcours d'appropriation spatiale déterminé par une singularité irréductible, par un processus de stylisation? Or, Ferron ne fait pas que s'inscrire dans la géographie, il voyage dans les singularités du « pays » qui orientent et préparent de grandes lignes d'individuation et de sémantisation subjectives propres à son rapport sensible au monde, à sa visée intentionnelle et à son orientation axiologique puisque, comme le souligne Pierre L'Hérault, « s'identifiant explicitement au cartographe, organisateur et créateur d'espace, l'écrivain indique que son imaginaire s'articule d'abord autour d'un axe spatial où s'expriment les grandes directions de son discours⁸⁶⁹ ». On posera donc que l'étude de la signification du « paysage », ainsi que de la figure de Jérémie et de son rôle social d'artiste, peuvent fournir un regard nouveau à la reconnaissance de l'activité du style ferronien. Car toute phénoménalité précise d'une pratique du style, dans la dynamique de sa configuration, s'accompagne d'une forme particulière de stylisation et par conséquent d'un engagement aux manières d'être et de devenir. Cette réflexion cherchera à appréhender dans ce conte de Jacques Ferron cette forme de stylisation, ou encore, cette manière de s'approcher du singulier, en observant le rapport complexe « entre l'œuvre de l'artiste-paysagiste en tant que travail créateur

⁸⁶⁸ Michel Biron, « Écrire à loisir », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques Ferron », 2000, p. 67.

⁸⁶⁹ Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, op. cit., 1980, p. 45.

de son regard et l'œuvre-paysage en tant que 'produit et résultat' de la création artistique⁸⁷⁰ ».

5.3.1 Sonder la dynamique du paysage

Né d'un contact sensible avec l'espace, le paysage reflète pour Jacques Fontanille une expérience subjective d'appropriation ou de refiguration « d'un moment du lieu » : « le *moment* étant articulé à la temporalité narrative d'une histoire, et le *lieu*, à la spatialité dynamique d'un territoire⁸⁷¹ ». Cette dynamique spatio-temporelle du paysage se prête alors à une analyse à la fois mimétique (examen de sa fonction référentielle), esthétique (mise en valeur de ses qualités artistiques) et idéologique (études de ses significations symboliques). Du point de vue littéraire, faire paysage, ou encore donner existence à son mode textuel, n'implique pas seulement un procédé discursif qui convoquerait l'artifice figuratif d'un fragment de la nature, mais une invention de l'écriture au service d'une certaine image esthétique et symbolique du monde. Il y a ainsi un rapport qui unit les deux significations de « paysage » : d'un côté, une partie de la nature vue par un observateur et, de l'autre, une *représentation* artistique d'une partie de la nature.

Jacques Ferron mobilise dans le conte « Le paysagiste » cette « image esthétique du monde » qui, loin d'être simplement illustrative ou allégorique, se trouve au cœur d'un travail créateur de *conduites existentielles*. Le paysage, débordant le cadre des

⁸⁷⁰ Luc Gauvreau, « Genèse d'un paysage », dans *Jacques Ferron écrivain*, en ligne, <http://www.ecrivain.net/ferron/paysagiste/etude_texte.htm>, consulté le 6 août 2015.

⁸⁷¹ Jacques Fontanille, « Paysages », dans *Actes sémiotiques*, 2008, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3498>>, consulté le 15 janvier 2016.

références mimétiques, révèle ainsi l'élaboration d'un espace d'individuation, un *lieu* vécu où un sujet compose ses modes d'être avec les formes qui l'affectent. Même si la construction du paysage se manifeste dans ce texte de Ferron de façon concentrée⁸⁷², elle laisse transparaître, par opposition à l'imaginaire de la clôture, l'ouverture à la perspective spatiale qui, manifestant un faisceau de figuratif réuni en un « moment » de perception, construit *déjà* une trajectoire, un parcours de stylisation à l'intérieur duquel se déploient l'être et le faire tant de l'énonciateur que des sujets narratifs :

C'était dans cette bonne province de Gaspésie, si théâtrale, où du sol on a fait un tas rejeté en arrière, un tas de montagnes pour s'adosser et n'en pas croire ses yeux; voici ce que l'on voit : le ciel descendre, la mer monter et ces deux plans à l'horizon se rencontrer, formant un angle variable [...] ⁸⁷³.

Le présentatif « c'était », à côté des repères géographiques qui ancrent référentiellement le récit dans un monde que les savoirs encyclopédiques des lecteurs permettent de dire « réel », installe l'espace représentationnel du conte. La scénographie se construit ainsi à partir d'une scène énonciative qui, clairement, confère au conteur le droit d'énoncer puisque c'est lui qui se trouve doté de l'autorité énonciative et c'est à lui que revient le rôle de l'inscripteur⁸⁷⁴. Du point de vue temporel, la diégèse est dominée par l'imparfait, mais un ancrage déictique primaire relie les événements du noyau diégétique au moment de l'énonciation. Ceci passe par une montée vers le présent : « voici ce que l'on voit ». L'énonciateur se présente alors comme le responsable de la scène énonciative, comme l'instance qui organise les

⁸⁷² Jacques de Roussan dit à ce sujet que, « avec une étonnante économie de moyens visuels, Jacques Ferron compose de cette manière une véritable scène de cinéma dans laquelle chaque détail s'inscrit dans un plan – ou tableau – étonnamment vivant : phénomène à peu près unique dans la littérature québécoise contemporaine » (Jacques de Roussan, *op. cit.*, p. 59)

⁸⁷³ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁷⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 108.

coordonnées spatiales de la vision et qui donne vie par conséquent aux acteurs du discours. C'est ainsi que, dès le début du conte, l'effet énonciatif affiche son ancrage à l'acte de perception qui, modalisé en termes de *pouvoir-voir*, oriente l'élaboration et la stabilisation d'un horizon figuratif, autrement dit d'une « mise en scène » qui insiste dans l'œil avec la même intensité et la même immédiateté qu'un tableau. Cette *œuvre picturale* s'élabore d'après un ensemble de notations brèves, mais riche d'une même attention aux formes de la visibilité, comme si elles constituaient une invitation aux rythmes d'une expérience : « voici ce que l'on voit : le ciel descendre, la mer monter et ces deux plans à l'horizon se rencontrer, formant un angle variable ». Cette description, redevable du souvenir esthétique du producteur du discours, active le régime de l'apparaître et sollicite l'attention d'une instance percevante.

L'énonciateur, en donnant à voir les propriétés du monde, l'*anime* sous les yeux du lecteur et propose alors une découverte progressive du paysage, un cadre de reconnaissance qui, fondé à la fois sur l'espace de l'énonciation perceptive et l'espace de la région du monde perçue, permet l'activation d'un contrat de véridiction et d'une relative croyance épistémique. Par ailleurs, l'usage de l'indicateur formel « on » place cette découverte sous le coup d'un actant collectif et marque la volonté de l'énonciateur de partager son expérience avec l'« autre », avec le lecteur. Dans cette perspective, le paysage gaspésien, ou comme le dit Michel Biron, ce « bout du monde étrange et familier à la fois⁸⁷⁵ », renvoie aux rapports d'interaction entre l'être qui perçoit et l'espace perçu et, de façon analogue, aux problématiques du sujet et de la perception.

Le paysage n'est pas un pur objet en face duquel le sujet pourrait se situer dans une relation d'extériorité; il se révèle dans une expérience où sujet et objet sont

⁸⁷⁵ Michel Biron, « Écrire à loisir », *op. cit.*, p. 67.

inséparables, non seulement parce que l'objet spatial est constitué par le sujet, mais aussi parce que le sujet à son tour s'y trouve englobé par l'espace⁸⁷⁶.

Si, d'un côté, la réduction absolue du paysage⁸⁷⁷ présuppose les effets d'une perception lacunaire et précipitée, de l'autre, la proposition esthétique qu'englobe la description initiale du panorama de la Gaspésie répond à une structure dynamique fondée sur le dépassement d'une tension entre repli et ouverture, enfermement et libération, confinement et infinité des formes de la fiction. C'est à partir de ce pouvoir de *dépassement* et de *suggestion*, développé au sein de séquences narratives où la concision s'impose, que la « projection » systématisée de ce paysage rend le lecteur attentif à « un moment du lieu ». Les forces et les possibilités de différenciation de cette projection s'organisent autour de certains éléments topographiques qui établissent un ordre plus au moins stable à la vision, comme si la perception, dans un mouvement typifiant et modélisant, devait partir de très loin pour aller vers le monde et le rejoindre. L'emploi d'une terminologie spatialisante, corroborée par les termes « en arrière », « deux plans », la ligne de l'« horizon », l'« angle variable », détermine une borne au chaos sensoriel, une *frontière* qui dessine, sans effet de rupture apparente, les constellations perceptives d'une expérience du monde. Ces termes se présentent comme des unités individuées et délimitées, des saillances qui se détachent de leur environnement et invitent le lecteur à une saisie perceptive, conditionnée par la rapidité et la brièveté de leur apparaître. Cet « acte de paysage⁸⁷⁸ » signale déjà l'émergence d'un parcours de stylisation dans

⁸⁷⁶ Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », dans *Espace géographique*, tome 15, n° 3, 1986, p 212.

⁸⁷⁷ En fait, le paysage en réduction donne une vision synthétique de l'espace, l'œil du contemplateur étant soumis à diverses contraintes : génériques pour l'auteur, diégétiques pour le narrateur, impératifs du parcours pour le personnage.

⁸⁷⁸ L'expression est de Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans Charles Avocat *et al.*, *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 14.

la mesure où la stratégie discursive affiche une *particularisation* énonciative qui privilégie l'intensité perceptive au détriment d'une quantité diffuse. C'est alors que l'énonciateur met en place une *stratégie électorale* qui renvoie à une forme sensible de la construction du discours, à une certaine manière d'être au monde.

Mais une telle activité de *particularisation* inscrit aussi le paysage dans une relation de sens intertextuelle : la scénographie énonciative, celle qui se soumet à la reconstruction littéraire de la première partie de la Genèse biblique où le Créateur, de par sa grandeur et sa puissance, établit l'origine du monde. C'est ainsi que ce conte, réarticulant le cadre de la « création primordiale », peut mettre à la disposition du lecteur la dimension d'un nouvel espace-temps, un « temps des commencements » qui, en tant que ressource d'expressivité, offre à l'auteur la possibilité de représenter un sujet qui modèle l'univers et son environnement, un sujet qui propose à l'imaginaire une synthèse harmonieuse des formes de la vie et du monde : le souffle créateur donne alors corps à l'espace en poussant la contemplation jusqu'au point extrême de la vision, où la mer la confond dans son infinité même, où les montagnes constituent une barrière infranchissable aux regards. Ici encore, la présence du sujet de l'énonciation se fait remarquer par la manière dont il traite le paysage, par la nature de l'acte cognitif global qui caractérise le système de valeurs auquel se rattache le panorama de la Gaspésie. Dans cette perspective, la mise en récit inaugurale, ancrée sur des contours géographiques, manifeste une stratégie d'orientation discursive qui s'accorde aux valeurs sémantiques constitutives d'un « immense décor » : « La Gaspésie enchantée du conte est un théâtre, les montagnes s'y superposent en un appui vertical et l'horizon s'y compose de lignes et de formes. Adossé aux montagnes, le paysagiste joue dans l'espace et n'en croit pas ses yeux⁸⁷⁹ ». Dès lors, le langage structurant le paysage préfigure une *théâtralisation de*

⁸⁷⁹ Michel Biron, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p.137.

la perception où toutes les images, qui ressurgissent dans le souvenir du narrateur, infléchissent la représentation vers une tonalité euphorique. En effet, les références au théâtre sont nombreuses: « C'était dans cette bonne province de Gaspésie, si théâtrale [...] »⁸⁸⁰, « [...] Aphrodite, tout cela et le décor, la terre renvoyée dans les montagnes, le village disposé vers la mer comme au théâtre [...] »⁸⁸¹. L'isotopie théâtrale crée ainsi une atmosphère de fiction où la réalité s'investit d'illusion: « Chaque lever du soleil est un lever de rideau [...] »⁸⁸². À cet égard, on s'aperçoit, dans le sillage de Jacques Fontanille, que si les aspects formels de structuration du paysage « peuvent avoir un sens, c'est parce qu'ils procurent une forme directement observable [...] aux émotions et aux cognitions de l'instance de discours »⁸⁸³.

De ce fait même, le cadre perceptif de ce décor théâtral « éphémère », qui « s'efface et renaît à l'infini »⁸⁸⁴, invite le lecteur à s'inscrire dans le parcours de construction d'une singularité spatiale, en ceci qu'elle amorce une forme d'expérience indissociable de la découverte du « pays » comme lieu d'invention. L'ensemble figuratif, engendré par les montagnes, le ciel et la mer, trace en quelque sorte les frontières imaginaires et incertaines de ce « pays » qui, transformé en aire d'activité langagière, évoque un mode propre à Ferron de façonner la « province de Gaspésie » et de la présenter « toujours-déjà » comme une dynamique esthétique de réaménagement et de relance des significations. Le discours instaure ainsi définitivement la force suggestive de l'une des singularités du conte: le « faire paysage » qui, loin de fonder un simple cadre dans lequel l'action évolue, devient la

⁸⁸⁰ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁸² Michel Biron, « Écrire à loisir », *op. cit.*, p. 67.

⁸⁸³ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁸⁴ Michel Biron, « Écrire à loisir », *op. cit.*, p. 67.

métaphore d'une manière de s'inscrire dans le langage, de voir le monde, de le transformer en support d'une identité culturelle et d'une appartenance symbolique au territoire. En effet, l'énonciateur s'efforce de concilier au niveau du discours l'indispensable affirmation identitaire avec une ouverture à l'altérité qui, au niveau narratif, incite le sujet à se remodeler, à s'individualiser :

Il devenait la barque ancrée au large [...] Il devenait le soleil, source de toute énergie [...] il devenait tout ce qu'il voyait au hasard de ses yeux avec la préférence que ceux-ci accordent au mouvement. La mêlée des oiseaux le fascinait. Avec quelle hâte apercevait-il au loin un goéland retardataire, le voyait-il approcher, avec quelle hâte de l'y plonger ! Ce goéland désormais était le sien, avec lui il se lançait à la curée, entrant, sortant du chaos, n'en ayant jamais assez, parfois bien étonné de s'être dégagé sous forme de mouette, repartant aussitôt à la recherche de son identité [...]⁸⁸⁵.

L'extrait traduit, en effet, les différentes stations rythmant un parcours de co-fondation du sujet et de l'objet. Cette étroite relation entre le personnage et le paysage donne forme à une manière de vivre l'espace, considéré, non comme un simple faire-valoir de la narration, un arrière-plan « qu'il est possible de penser pour ainsi dire de haut et de regarder à distance⁸⁸⁶ », mais comme un « lieu de l'habiter » qui procure à Jérémie un horizon d'identité sur lequel il peut se projeter et se reconnaître. Dès lors, la scène, actualisée dans la sphère de l'énonciation, témoigne de la saisie du monde en tant qu'espace perçu et vécu dans la mesure où les variations des rapports proxémiques entre l'observateur et la réalité observée, leur « entrelacs », constituent la pratique de fonctionnalité des images et des subjectivités internes au paysage. Au niveau narratif, l'investissement du sujet porte sur Jérémie qui plonge véritablement dans les profondeurs de l'immensité spatiale. Il s'y trouve en fait lui-même inclus, englobé, il y vit du dedans : « Ce goéland désormais était le sien, avec lui il se lançait

⁸⁸⁵ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 120.

⁸⁸⁶ Éric Landowski, « Régimes d'espace », dans *Actes sémiotiques*, n° 113, 2010, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1743>>, consulté le 27 juin 2015.

à la curée, entrant, sortant du chaos [...] ». On voit donc s'établir non plus une relation de dualité séparatrice, d'un côté le paysage et de l'autre le sujet regardant, mais un milieu intermédiaire où l'être et le monde semblent se réunir : « l'un et l'autre collaborent à l'émergence d'une pensée qui n'est plus l'apanage exclusif d'un sujet isolé et souverain⁸⁸⁷ ». Cet enjeu diégétique, qui solidarise l'observateur et l'observé, accorde au personnage la possibilité de se redéfinir par rapport au paysage qui l'entoure : après tout, le monde est autour du sujet, et non devant lui⁸⁸⁸. Alors, ce lieu du « pouvoir-être » se rapproche du sujet et l'intègre : « c'était l'espace qui le happait ». Le paysage se confond alors avec le champ visuel du regardant, qui, en retour, s'identifie avec son horizon et se définit comme « être-au-monde », comme une manière d'émerger

[...] qui se joue à la frontière du moi et du monde, de l'activité et de la passivité, où chaque forme est reçue comme la proposition d'un élanement, une possibilité d'orientation, une façon pour un individu affecté de rejoindre au-dehors un « soi » possible, en se poursuivant lui-même au long d'une voie d'individuation⁸⁸⁹.

L'énonciation particulière du conte, qui essaie d'effacer les limites entre l'homme et le monde, renvoie à une manière d'exister dans l'espace et, en dernière instance, à un effet d'individuation. De fait, l'énonciateur convoque la figure d'un sujet qui prend part aux mouvements des « choses », qui *devient*, à travers le type d'usage du monde qu'il privilégie, le produit de ses perceptions. C'est ainsi que le personnage Jérémie, en intégrant en lui-même les dispositions du monde qui lui sont extérieures, participe d'une esthétique qui évite de mettre « la totalité du sens et de la valeur à la charge

⁸⁸⁷ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 59.

⁸⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 59.

⁸⁸⁹ Marielle Macé, « Du style comme force », *op. cit.*, p. 158.

d'objets radicalement séparés de l'observateur⁸⁹⁰ ». À l'égard de l'expérience en général, John Dewey avait déjà évoqué un « monde où les êtres vivants peuvent continuer à vivre uniquement en prenant avantage de toutes les formes d'ordre qui les entourent, et en les incorporant⁸⁹¹ ». Quoi qu'il soit, l'activité *artistique* du paysagiste, sans cesse captivé par le monde, représente l'exigence d'une énonciation qui cherche à abolir la distance entre l'art et la réalité, ou encore, à effacer les *frontières* entre l'imaginaire et le réel. Il s'agit, comme le souligne Michel Biron, « d'écrire à loisir sans exclure quelque forme que ce soit et en ne se soumettant qu'à une contrainte, à laquelle Jérémie n'a cessé de se plier : l'œuvre doit adhérer à la réalité⁸⁹² ».

Comme il peignait par projection, en direct, pourrait-on dire, suivant à la perfection la réalité qu'il épousait, les badauds étaient déjà renseignés sur son dernier paysage, l'un pour y avoir flâné, l'autre pêché, tous pour l'avoir vu. Cette participation grandissait l'œuvre [...] ⁸⁹³.

Le paysage du conte restitue ainsi un point commun de convergence et d'incorporation de regards et de valeurs de l'« autre », un « lieu commun d'expérience » où l'individu, en se confrontant à l'altérité du monde, se rapporte à une certaine façon de prendre les choses de la réalité et de les modifier. Encore une fois, Michel Biron atteste que chez Ferron « le mouvement même de l'écriture [...] ne cesse de vouloir adhérer à la réalité à la façon de l'œuvre du paysagiste, lui qui finit

⁸⁹⁰ Éric Landowski « Régimes d'espace », *op. cit.*

⁸⁹¹ John Dewey, *L'art comme expérience. Œuvres philosophiques 3*, trad. Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari *et al.*, Pau, Publications de l'Université de Pau-Farrago, 2005 [1934], p. 33.

⁸⁹² Michel Biron, « Écrire à loisir », *op. cit.*, p. 77.

⁸⁹³ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 122.

par se fondre dans son propre paysage⁸⁹⁴ ». Par l'adoption d'un geste discursif qui nie la distanciation à la réalité, Jacques Ferron déploie dans ce conte une instance d'énonciation qui se rapporte intimement à certaines valeurs existentielles du paysagiste-artiste : être dans l'espace, ou encore *devenir espace*, rattache le sujet à une expérience qui « fait être⁸⁹⁵ ». Le thème de la *quête identitaire* fait ici surface dans la mesure où Jérémie « tâche à chaque instant de *devenir* un sujet existant⁸⁹⁶ » : « il devenait tout ce qu'il voyait au hasard ». Cette prédisposition du personnage à s'engager dans un processus évolutif devant aboutir à un changement d'état compose dans le conte un cycle de transformations, proche de la figure de la « métamorphose⁸⁹⁷ » qui, selon Herman Parret, « ne fonctionnent que là où il y a commencement et fin, là où il y a transformation d'une matière dans la temporalité. Croissance et décadence, par conséquent, réveil et sommeil, et surtout vie et mort⁸⁹⁸ ». Présent dans l'univers du merveilleux, le principe propre à la métamorphose, situé dans l'écart entre deux ordres de figuration, déborde les données visibles du paysage vers un lointain fabuleux au point de brouiller les limites du clivage entre le réel et le fictif.

En ce sens, la réalisation du devenir individuel de Jérémie se montre toujours comme une « mise en tension » conflictuelle, comme une pluralisation plus profonde des valences de l'être selon lesquelles il ne cesse d'advenir, de se modeler, de s'orienter

⁸⁹⁴ Michel Biron, « Écrire à loisir », *op. cit.*, p. 77.

⁸⁹⁵ Jacques Geninasca, « Le regard esthétique », *op. cit.*, p. 26.

⁸⁹⁶ Eero Tarasti, *Fondements de la sémiotique existentielle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, p. 16.

⁸⁹⁷ Ces métamorphoses renvoient à la fois au problème de l'identité et à l'expression de l'âme d'artiste de Jérémie.

⁸⁹⁸ Herman Parret, « Métamorphoses de la pierre : la touche de Pygmalion », dans Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin (dir.), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009, p. 108.

en s'inventant, d'effectuer son travail d'auto-identification et d'auto-historicisation par la *communion* avec les choses. Ces figurations du devenir dirigent l'émancipation du sujet afin de le replacer à l'intérieur d'un milieu ou d'un univers d'altérités en tant que ressource de sa constitution progressive : « il devenait la barque », « il devenait le soleil », « il devenait tout ce qu'il voyait au hasard », « naguère maigre, mangeant du bout des lèvres, inquiet le jour mais dormant bien la nuit, il avait épaissi, ne se gênait plus pour manger à sa faim et devenait bel homme, mais, la nuit, se tourmentait » et finalement « une de ces nuits-là, se noya ». Les *natures* contrastantes, soulevées par ces exemples, affichent la forme d'une altérité, signe de la découverte de la différence, qui affecte à la fois le paysage et le sujet et fait ressortir des niveaux de signification où la quête d'identité se revêt d'instabilité et de porosité. De ce point de vue, la conflictualité et la force de l'individuation s'exercent plutôt ici dans une lutte entre un sujet et ses propres *possibilités* d'être. Espace et identité remplissent donc une fonction importante dans la genèse de l'opération de l'individuation : la tension fiduciaire, dynamisée par les oscillations cognitives qui attestent l'état instable du personnage, inscrit le paysage non dans une réalité objective, mais dans une perception toujours irréductiblement subjective : « Jérémie se demandait alors de qui il était le jouet, de soi, du soleil ou de Dieu ? » Les charges axiologiques du vécu spatial suggèrent ainsi une « manière interrogative et inquiète d'être présent au monde sensible, et plus encore, une manière rigoureuse et obstinée de rendre compte des saisies, fondamentalement relatives et éphémères, de ce monde⁸⁹⁹ ». On notera encore que l'énonciation associe le thème de la « quête identitaire » à une « vision du temps » aspectuelle, circonscrite au mouvement accéléré inopinément du déroulement spatio-temporel :

⁸⁹⁹ Denis Bertrand, « Les formes mouvantes de la présence », dans *Actes sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2711>>, consulté le 6 août 2015.

Ce goéland désormais était le sien, avec lui il se lançait à la curée, entrant, sortant du chaos, n'en ayant jamais assez, parfois bien étonné de s'être dégagé sous forme de mouette, repartant aussitôt à la recherche de son identité, et n'en finissait plus de se perdre puis de se retrouver, gobant au passage un bon morceau, se gavant, fientant, pris par le mouvement que l'hélice radieuse, la toupie sommeillant sur sa pointe, abaisse au ras de l'eau, faisant jaillir l'écume, trombe d'ailes folles, cyclone de cris rauques, rage de vie, tourbillon soulevant le cœur de la mer et dressant toute crue une Aphrodite sauvage à odeur de morue. Jérémie se demandait alors de qui il était de jouet, de soi, du soleil ou de Dieu?⁹⁰⁰

On voit ainsi que les valeurs existentielles, qui soutiennent les modalités stylistiques du conte, dessinent une temporalité singulière : l'analyse du participe présent montre le pouvoir que possède cette forme verbale de renforcer le caractère temporel inhérent à la projection de Jérémie dans le paysage. À ce sujet, Reinhart Hosch affirme que « quand un individu s'approprie l'espace, celui-ci s'imprègne de la continuité du temps et devient à son tour continu : les éléments qui le constituent sont rattachés les uns aux autres par la succession des expériences⁹⁰¹ ». Cette succession d'expériences, explicitée par l'écriture paratactique, amplifie l'impression d'un espace parcouru. Sous le contrôle de l'énonciation, l'action et le mouvement narratifs se trouvent ainsi dynamisés par l'inscription du sujet dans l'immanence même des événements présents. De ce fait, le mouvement général du regard, orienté par l'étalement et le déroulement spatio-temporel, s'aventure peu à peu dans la matière du monde et autorise une véritable disposition topologique des valeurs duratives : « il se lançait à la curée, entrant, sortant du chaos, n'en ayant jamais assez, [...] repartant aussitôt à la recherche de son identité, et n'en finissait plus de se perdre puis de se retrouver, gobant au passage un bon morceau, se gavant, fientant [...] ». La position de l'instance de discours se range ainsi du côté du *déroulement du procès* et accentue par ailleurs ce que cet espace a d'habitable : lorsque Jérémie se lance à la découverte,

⁹⁰⁰ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 120.

⁹⁰¹ Reinhart Hosch, op. cit., p. 47.

« entrant, sortant du chaos », il situe ainsi ce paysage, à la manière d'un foyer imaginaire, dans le plus grand ensemble de ses territoires intérieurs. De ce point de vue, l'énonciation affirme un discours sur la proximité entre soi et le monde, entre soi et l'autre et sur un partage possible. Cette manifestation textuelle est en effet une expression de la composante sensible et perceptive de l'instance de discours puisque, comme l'affirme Alain Rabatel, « construire les personnages, c'est aussi, du même mouvement, construire une voix qui les fait être⁹⁰² ». La voix de l'énonciateur s'affirme ici par cette circonstance temporelle qui, s'investissant d'un contenu thématique et événementiel, se présente comme un champ à la fois perceptif, cognitif et axiologique.

L'utilisation du participe présent, pour décrire les mouvements du « goéland », agite ainsi non seulement le fonctionnement narratif, mais aussi la profondeur du souffle discursif qui convoque les valeurs existentielles d'un « temps accéléré ». Ce type de réalisation temporelle procure par ailleurs à l'énonciation un plus grand effet de proximité entre le sujet et son propre centre de référence, ce qui engage à la fois l'intensité, du côté de l'événement, et la sensibilité, du côté de l'énonciation⁹⁰³. De même, l'agitation discursive comme forme aspectuelle contribue à brouiller les limites entre passé et présent et, par conséquent, à créer une densité de l'expression propre à l'univers fantastique. Le travail linguistique d'effacement joue un rôle essentiel dans la discursivisation du thème, si cher à Ferron, de la recherche de l'identité dans la mesure où le participe présent sert à souligner et à multiplier l'effet d'incertitude et d'ambiguïté par la possibilité qu'il offre d'éliminer toute marque de personne dans la conjugaison des verbes et de permettre à l'imagination de demeurer toujours en mouvement.

⁹⁰² Alain Rabatel, *Homo narrans*, tome 2, *op. cit.*, p. 488.

⁹⁰³ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, *op. cit.*, p. 204.

Rien d'étonnant d'ailleurs que le narrateur s'engage à montrer, à la fin du trajet parcouru par l'oiseau, les contradictions identitaires auxquelles se heurte la figure de Jérémie : « Jérémie se demandait alors de qui il était le jouet, de soi, du soleil ou de Dieu? ». De fait, cette question se rapporte, globalement, à celle de l'énonciation elle-même : où trouver, dans le monde, un lieu stable où le « moi » puisse proférer sa parole? Quoi qu'il en soit, les certitudes du *moi* disparaissent dans une sorte de refonte de l'individu car, comme l'affirme Jacques Geninasca, « [r]ien n'est plus précaire, somme toute, que la prétention à l'identité⁹⁰⁴ ». Tout cela renforce l'idée que le sentiment d'impossible adéquation du sujet à l'image de soi attend une réponse extérieure, un jugement d'autrui afin de valider une attribution identitaire : « Jérémie se demandait alors de qui il était le jouet [...] ». Ces interrogations explicitent, à l'instar de ce que l'on a pu observer dans le conte « Le pont », la réflexivité d'un parcours cognitif où le brouillage identitaire remet en question une certaine sécurité existentielle. En ces termes, l'émergence du sens met nécessairement en jeu le « croire » d'un sujet, une « manière de penser et de vivre le rapport à l'ordre des valeurs⁹⁰⁵ » pour désigner une oscillation entre le sentiment de fragilité du monde et un essai de reconstruction d'un univers équilibré. L'agencement des modalités, fondé sur le *croire-être* et le *ne pas croire-être* (« Jérémie se demandait alors de qui il était le jouet ») confirme l'hésitation comme l'expression d'un sentiment, d'un état affectif qui procure au discours une organisation signifiante et intentionnelle liée à la problématique des origines. La présence de l'esthétique dans l'ordre des valeurs axiologiques se réalise de façon à favoriser l'appréhension du pathémique : le *pays* est *incertain* « à cause de la duplicité où le désir de la stabilité se heurte à la non

⁹⁰⁴ Jacques Geninasca, « Composantes thymiques et prédicatives du croire », dans Herman Parret (dir.), *On believing. Epistemological and semiotic approaches/De la croyance. Approches épistémologiques et sémiotiques*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1983, p. 124.

⁹⁰⁵ Jacques Geninasca, *La parole littéraire, op. cit.*, p. 101.

détermination et à la non identification des limites sûres⁹⁰⁶ ». Le sentiment d'incertitude, auquel se rattachent les relations entre existence, identité et géographie, matérialise ainsi un espace où les perturbations de l'*éprouver* constituent peut-être l'une des formes les plus harmonieuses et fluides de la diversité et de l'unité du monde.

Une telle représentation offre alors toutes les raisons de regarder l'individuation dans ce conte comme une dialectique de l'émergence, de l'affirmation d'une manière d'être ou d'un espace incertain à soi. L'énonciation mobilise ainsi une disposition individuelle qui, inséparable du processus de façonnement infini d'un être aux prises avec des forces extérieures, se nourrit de déséquilibres, d'aventures et de pertes, car tout mouvement d'individuation s'élabore de moments de conflictualité. Ce mouvement rend sensible l'événement de la lecture au surgissement d'un être individuel qui, ouvert à d'autres styles d'individualités, offre au lecteur du conte la possibilité de plonger dans un *milieu* originaire de l'expérience, de suivre la spatialisation de la vie mentale et esthétique de l'écrivain. Dans cette perspective, le « paysage/tableau » gaspésien, lieu de construction du sens et de façonnement des valeurs, n'acquiert pas dans ce conte un rôle purement accessoire : au contraire, il sert de médiation à une pratique de l'individuel, à une activité spécifique d'élaboration langagière.

5.3.2 Le paysage désenchanté

⁹⁰⁶ Petr Kyloušek, « Le pays incertain de Jacques Ferron », dans *Place and Memory in Canada: Global Perspectives/Lieu et mémoire au Canada : perspectives globales*, Kraków, Polska Akademia Umiejetnosci, 2005, p. 250.

Mais, si au début du conte le lecteur peut présumer que le paysage gaspésien sera retracé dans l'équilibre euphorique de ses détails géographiques, la courte description initiale est suivie d'une désorientation du parcours de la lecture : « Pourtant rien de tout cela ne tient [...] il est difficile de bâtir la mer sur le fluide; l'immensité qu'on lui accorde alors n'est qu'un panier percé ». En plaçant les défaillances du sens au cœur du texte, l'acte d'énonciation met ici de l'avant l'origine d'une « fracture⁹⁰⁷ », d'un effet de scission, qui va affecter le monde de la fiction et déclencher forcément une autre forme d'intentionnalité discursive :

Fort bien! Pourtant rien de tout cela ne tient; il suffit qu'un transatlantique au-delà de l'horizon fasse signe du mât pour que cette géométrie s'abîme. Il est difficile de bâtir la mer sur le fluide; l'immensité qu'on lui accorde alors n'est qu'un panier percé⁹⁰⁸.

L'univers du conte dévoile dans cet extrait les marques d'un point de vue qui implique par conséquent non seulement une « façon de voir les faits », mais aussi une « attitude vis-à-vis d'un contenu ». Il s'agit en fait d'un « mode spécifique de prise en charge » que Rabatel attribue à l'énonciateur, en tant que source de « jugements » envers les objets du discours :

Dès lors que le point de vue ne se limite pas à sa seule dimension constative, mais intègre un faire voir, un faire penser, un faire dire, un faire agir, fût-ce indirectement [...], dès lors que les énoncés cumulent une valeur descriptive, dénotant des états de fait et une valeur interprétative exprimant les jugements de l'énonciateur envers les objets du discours dénotés [...] ces derniers équivalent à un acte de langage indirect : même si le point de vue de l'énonciateur s'exprime dans une phrase sans parole, sa dimension argumentative indirecte lui confère cette valeur d'acte, motivant les actions de l'énonciateur, et, éventuellement, les réactions des coénonciateurs⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Éditions Fanlac, 1987, 48 p.

⁹⁰⁸ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 119.

⁹⁰⁹ Alain Rabatel, « La part de l'énonciateur dans la construction interactionnelle des points de vue », dans *Marges linguistiques*, n° 9, 2005, 122.

Dans cette perspective, la voix énonciative, qui « fait voir », « fait penser » et « fait interpréter » les données narratives, expose la présence d'un aspect déceptif dans ce conte de Ferron : l'apparition du transatlantique à l'horizon, en tant que figure fondatrice « d'une faille si soudaine⁹¹⁰ », confirme, selon Michel Biron, que le « déséquilibre du paysage semble provenir du tableau lui-même, comme si ce dernier était voué à se décomposer, la beauté ne pouvant être qu'éphémère et mélancolique⁹¹¹ ». Parsemée d'un certain *ton* ironique, la réaction modale et émotionnelle du sujet de l'énonciation vis-à-vis de la représentation (« Fort bien! Pourtant rien de tout cela ne tient [...] ») légitime alors une activité de mise en valeur et en relief de certains traits narratifs en faveur d'une « présentification » qui accorde au contenu perceptif un surcroît de présence sensible. Sur ces bases, on pourrait avancer que la stylisation dépend de la double prédication, existentielle et assumptive, que l'activité de l'énonciateur permet de repérer et à travers laquelle l'« instance de discours fait connaître sa position par rapport à ce qui advient dans son champ⁹¹² ». C'est ainsi que la gestion des grandeurs discursives, apte à particulariser l'écriture, insiste sur l'introduction d'un « signe » à l'horizon qui abîme la géométrie, autrement dit sur les contours d'un « événement » qui, d'après Herman Parret, caractérise un *bouleversement* : « *sur-venir* signifie qu'il y ait quelque part une effraction [...] une irruption aventureuse... Qu'un événement *sur-vienne*, que l'effraction surgisse et déborde le moment qu'il occupe, fait de l'événement une *saillance*⁹¹³ ». Ce que la prise de position de l'énonciateur accentue, ou encore ce que son *modus* appréciatif permet de distinguer, (« Il est difficile de bâtir la mer sur le fluide [...] »), c'est la

⁹¹⁰ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 138.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 137-138.

⁹¹² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 269.

⁹¹³ Herman Parret, « Temps vécu, temps-affect et temps musical. À propos de l'éternité selon Messiaen », dans Jacques Fontanille et Denis Bertrand (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 233.

complexité d'un acte qui présente l'univers comme morcelé par cet événement, par cette déroute modale et pathémique instantanée qui brime la « géométrie » de la représentation visuelle de l'espace. Cette dimension conduit en quelque sorte à observer dans les fondements de la construction du sens un rapport intersubjectif et interactif, un élément moteur de la relation à l'autre. Dans une sorte de déprogrammation événementielle, « le charme est rompu⁹¹⁴ » à cause de ce transatlantique, à cause de l'apparition de cette altérité qui vient non seulement « bouleverser l'équilibre fragile du paysage⁹¹⁵ », mais aussi instaurer l'instabilité dans l'union entre la terre, le ciel et la mer.

Soumise à une telle instabilité, l'idéalisation du paysage gaspésien, où les modalités axiologisées de la nature évoqueraient un lieu *paradisique* de perfection naturelle, s'associe à une dimension discursive déstructurante qui sous-tend le processus de constitution sémiotique d'une trajectoire déviante. Si la fracture du monde fait ici irruption, c'est pour signaler dans la surface du paysage le spectacle fondamental de la division des forces qui l'animent. En même temps, cette irruption du discontinu dans le continu signale justement l'incursion du symbolique comme exigence du langage : le paradoxe inhérent à l'activité langagière introduit ainsi une rupture au sein de la représentation claire et achevée du monde. L'efficacité de cette rupture prend donc la forme d'un questionnement incessant qui fait remonter, au niveau de l'énonciation, une discontinuité et, par conséquent, une instabilité sans cesse proclamée : « Il est difficile de bâtir la mer sur le fluide; l'immensité qu'on lui accorde alors n'est qu'un panier percé ». On voit ici que la prise de position élémentaire de l'instance de discours, de ses perceptions et sensations, jettent les

⁹¹⁴ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 137.

⁹¹⁵ *Ibid.*

bases de l'organisation narrative et des modalités discursives qui stabilisent et déstabilisent le sens du conte.

Paul Valéry, dans un essai intitulé « L'infini esthétique⁹¹⁶ », affirme que dans « l'ordre des choses pratiques », les *stimuli* sensibles tendent vers la stabilité et l'équilibre ». En revanche, dans « l'ordre des choses esthétiques », les effets de la perception se nourrissent d'eux-mêmes; ils maintiennent et potentialisent le déséquilibre provoqué par la sensation initiale. Ce conte de Jacques Ferron semble potentialiser ce « déséquilibre initial » : sur le plan de l'énonciation, la position assumée par l'énonciateur signale une relation au monde extérieur qui, modalisée par l'aspect imperfectif, contraint le lecteur à ressentir les formalités particulières d'un état d'absence. Au niveau narratif, l'organisation signifiante, au lieu de poser l'établissement du *manque* et sa liquidation, pose au départ une complétude de la perception qui se clôt par la génération du *manque*. Un tel état engendre, au niveau des valeurs passionnelles, le trait existentiel de l'incomplétude dont la charge sémantique constitue « un ébranlement du sens, de la structure et des valeurs en place⁹¹⁷ ». Encore une fois, Michel Biron commente la « tension disjonctive » qui subsiste dans ce conte : « Ce signe venu d'ailleurs - de l'autre côté de l'Atlantique - introduit subrepticement la négativité la plus forte dans le conte et transporte le texte ferronien du côté de l'échec, du désenchantement⁹¹⁸ ». Cette négativité, en tant que signe d'une incapacité à intégrer une certaine altérité, ébranle les modalités de constitution du paysage et fonctionne comme une force de restructuration des valeurs permettant au sens « en émergence » de se configurer, de se fixer, puis de se défaire

⁹¹⁶ Paul Valéry, « L'infini esthétique », dans *Œuvres*, tome 2, *Pièces sur l'art*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1343.

⁹¹⁷ Laïla El Hajji-Lahrimi, *op. cit.*, p. 123.

⁹¹⁸ Michel Biron, *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 138.

et de se défigurer, pour à nouveau se stabiliser encore autrement⁹¹⁹. Le « panier percé » du sens, où s'inscrit à la fois l'identité d'un « pays » et l'appel à l'altérité, illustre l'ambiguïté d'un paysage transitionnel transformé en espace figuratif de fixation de l'imaginaire, en figure rayonnante qui se diffuse sur l'ensemble du récit et en condense la portée. Dans cette perspective, le désenchantement comme forme de défiguration entraîne une étape essentielle dans le processus de *création littéraire* du conte où le sens se réalise en se reconfigurant, où la négation, dont parle Michel Biron, accentue une *force performante* instauratrice d'un discours de nature *existentielle*⁹²⁰. En d'autres termes, la rupture de l'isotopie de la quotidienneté stable du paysage exprime cette négativité qui se présente dès lors comme la condition même de l'effectivité des formes stylistiques, c'est-à-dire de l'actualisation d'une manière d'écrire particulière.

Ainsi, les formes signifiantes, qui configurent le paysage du récit, dévoilent un niveau de sens correspondant à un « faux paradis⁹²¹ » :

Mais le fracas de moteur, la ronde des oiseaux charognards, le soleil tout-puissant, la mort décomposée, la vie qui se bande, Aphrodite, tout cela et le décor, la terre renvoyée dans les montagnes, le village disposé vers la mer comme au théâtre, tout cela n'est qu'un aspect du paysage que Jérémie d'une saison à l'autre, hiver, été, depuis son enfance, peignait sur le jour, esquisse de quelques heures, reprise le lendemain, le paysage qu'il n'arrivait pas à finir, irritant comme la vie qui n'arrive pas à mourir⁹²².

⁹¹⁹ Jacques Fontanille et Gian Maria Tore, « De la modalisation à l'esthésie - Considérations (in)actuelles sur le passage de *Du sens* à *Du sens II* », dans *Protée*, vol. 34, n° 1, 2006, p. 31.

⁹²⁰ Marion Colas-Blaise, « Quand nier, c'est agir. Vers une définition de la 'textualité négative' », dans *Actes sémiotiques*, n° 114, 2011, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2600>>, consulté le 26 juin 2015.

⁹²¹ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 138.

⁹²² Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 121.

Aux antipodes du *beau conventionnel*, le conte recèle une isotopie très peu enchantée et dont le noyau sémantique s'organise autour des figures de l'« éviscération du poisson », des « cris rauques », de la « fiente », des « oiseaux charognards » et de la « mort décomposée ». Plutôt qu'une nature idyllique, dominée par des « images charmantes » et des « sentiments délicieux », ces manifestations figuratives renforcent le signe du « désenchantement⁹²³ » et supportent ici une esthétique de l'imperfectif qui repose pour l'essentiel sur la déconstruction de la beauté stéréotypée et de sa composante idéologique. La puissance thymique de ce type de désenchantement acquiert dans le conte le statut de « connecteur sensible » qui, traversant le récit et perceptible à travers lui, devient une marque quasi-sensorielle à travers laquelle se dit et se lit le paysage. En ce sens, le narrateur met en évidence une conception d'existence qui se nourrit du « fracas de moteur », de la « ronde des oiseaux charognards » et de la « mort décomposée ». Ces caractérisations, évoquant une certaine épaisseur du sens, offrent au lecteur une perception particulière du quotidien. Par ailleurs, on est en mesure de reconnaître dans les modalités de cette perception le degré d'implication d'une « subjectivité regardante » qui mobilise des phénomènes signifiants pour exhiber dans et par l'énonciation l'investissement d'un sujet sensible, mais aussi cognitif et judicatif : « [...] irritant comme la vie qui n'arrive pas à mourir ». L'intensité d'une telle subjectivité émerge tout au long du conte : « Fort bien ! Pourtant rien de tout cela ne tient [...] », « Sa question se perdait sous forme de goéland, le cou rentré, taciturne, qui s'éloignait d'une aile morne et lâchait une dernière fiente – c'était peut-être la réponse. », « La Gaspésie n'en est pas encore là ; on y reste du monde. », « Il n'en restait pas moins que notre homme [...] », etc. Le conteur, témoin des faits racontés, se donne ici comme possesseur et garant de l'histoire. Le recours à l'expression exclamative, par exemple, atteste de la réalisation d'un acte illocutoire qui se rapporte à l'énonciation et dont l'effet le plus

⁹²³ Les « figures du désenchantement » constituent ici des images qui ne contribuent pas à l'idéalisation de l'espace/paysage.

immédiat attire l'attention du lecteur sur le dispositif de communication mis en évidence par le conte. Ainsi, en gardant vive la trace de l'énonciation comme pratique, l'exclamation invite à considérer la présence de l'expérience « réelle » du sujet énonçant qui cherche à donner forme au texte. On peut encore noter dans ces « actes de parole » un critère de différenciation qui manifeste, par la sollicitation du lecteur, le caractère dialogal du contexte énonciatif toujours sensible dans le discours même. En l'occurrence, le pronom « notre » témoigne de l'activité du sujet énonçant dans son rapport au monde et à l'« autre ». Cela renvoie à l'exigence de l'échange intersubjectif dans l'élaboration de l'univers fictionnel qui, actualisée par la convocation d'un mouvement de réflexivité énonciative, construit un monde en commun. Cette modalité interlocutive du conte crée un pacte communicationnel dont la dynamique se base sur la découverte et la valorisation des objets cognitifs donnés en partage. En effet, l'énonciation particulière du conte, attachée aux caractéristiques qui lui sont inhérentes, marque ici une façon de dire et par conséquent un phénomène de stylisation. De l'énoncé à l'énonciation, la construction du paysage et de toutes les propriétés textuelles du conte dévoile alors des faisceaux d'interaction qui permettent de relier l'élaboration narrative à sa source discursive et de pointer vers un style, un *ethos* et, plus largement, vers un ensemble de pratiques sociales.

La stylisation, inscrite dans le mouvement déceptif de la fiction, transite donc par l'activation de la figurativisation qui, à son tour, traduit par certaines « empreintes de dérangement » une visée intense de l'instance de l'énonciation :

Le vent de la terre qui le soir se met à ruisseler le long des montagnes et peu à peu grossit, torrents d'oiseaux stridents déployant leurs ailes pour éviter le toit des maisons, ce vent lui semblait lugubre. Ce n'était plus les ailes blanches du jour couronnant sa création. La malice de la nuit le troublait. Ses terreurs dataient du concordat : l'acceptation de siens l'avait banni de soi, mais ne pouvant s'exprimer en eux selon les coutumes de l'espèce, il restait en peine et ne trouvait de repos que sous le soleil. Il dormait peu, mal ou pas du tout ; parfois alors il se levait, sortait de la maison et que rencontrait-il ? Des

décombres, des noirs amas, le vide, la plainte profonde du vent. Et jusqu'à l'aube il errait sur le rivage, dans les ruines de son œuvre ; une de ces nuits-là, se noya⁹²⁴.

La force figurative et les figures sensorielles, qui animent la description de cet extrait, se configurent autour de certains effets synesthésiques et confirment que « le visible n'est jamais isolé : des parfums, des contacts, des bruits accompagnent chaque figure⁹²⁵ » du paysage. À travers les énergies figuratives inhérentes aux bruits du vent et des oiseaux, le glissement du visuel au sonore accentue l'impression angoissante d'une atmosphère où règne une *terreur fantastique*. Cette structure descriptive du paysage se dilate au gré d'une exploration rêveuse dont l'unité figurative dévoile une voix énonciative, une voix à l'intérieur du sens qui cherche à créer une expérience sensorielle. *Motif* privilégié de l'espace libre et ouvert, la « mêlée des oiseaux », qui fascinait Jérémie, se transforme en « torrents d'oiseaux stridents ». De plus, l'audition de leur cri assourdissant provoque un « souvenir visuel », susceptible de retracer ou de causer un sentiment déroutant par l'intensité de la force des sensations enchevêtrées. La narration instaure, à côté de ces modes sensoriels, une série d'« éléments discordants », tels que « lugubre », « malice », et « terreurs », lesquels témoignent d'une isotopie de la négativité qu'on peut associer à l'existence de Jérémie. Le négativisme de ces éléments, dans le chemin contraire de l'idéalisation de la condition humaine, suggère un *pâtir* éminemment troublant et tragique qui se nourrit d'un *éprouver* spatial. Situé dans ce monde désenchanté qu'il perçoit comme « une figure intelligible de son propre état⁹²⁶ », Jérémie subit le naufrage de ses rêves.

⁹²⁴ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 123.

⁹²⁵ Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », *op. cit.*, p. 26.

⁹²⁶ Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, *op. cit.*, p. 27.

La fragmentation, le tumulte et le désordre, qui s'emparent de l'espace, engendrent un chaos⁹²⁷ fondamental qui actualise subrepticement un paysage aux allures du « royaume des ombres ». En cumulant l'agonie et l'effondrement des valeurs, ce paysage se construit alors comme annonciateur de la mort : « Il dormait peu, mal ou pas du tout ; parfois alors il se levait, sortait de la maison et que rencontrait-il ? Des décombres, des noirs amas, le vide, la plainte profonde du vent⁹²⁸ ». Représentant l'intériorité du personnage, le paysage, déformé, dissout et pressenti comme lieu de dispersion, évoque un espace dépouillé où la vacuité et la dissolution des formes sont omniprésentes. On n'a plus affaire ici à un simple état narratif de manque, mais à une relation plus profonde entre le paysage et l'état d'âme du sujet, à une transformation durable de son sentiment d'existence. Le parcours de Jérémie, où « le champ de présence est vide, et la désillusion, radicale », n'obéit pas ici à une logique de l'action, mais plutôt à une logique affective propre à un sujet désemparé qui, selon Jacques Fontanille, « n'est pas un sujet qui a perdu son objet, mais un sujet sans repères, qui n'est plus en mesure d'orienter le champ où il se trouve⁹²⁹ ». Face au spectacle qui se déploie sous ses yeux, Jérémie ne rencontre devant lui qu'un monde métamorphosé par l'obscurité : « Ce n'était plus les ailes blanches du jour couronnant sa création ». Ce champ spatial, en tant qu'expression d'un cauchemar étrange, suggère le basculement du *locus amoenus* en *locus horribilis* et offre au lecteur le gouffre de l'indistinction où l'âme de Jérémie semble s'aventurer. Le paysage devient alors un espace où l'homme prend conscience de son caractère sensible : si Merleau-Ponty affirme, dans la *Phénoménologie de la perception*, que « Je suis la source absolue du paysage », il conçoit d'autre part que « le paysage me touche et

⁹²⁷ Selon Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, le « chaos » se présente comme une « insignifiance » mise en œuvre par les forces dispersives de l'ébranlement du sens (Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 37).

⁹²⁸ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 123.

⁹²⁹ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, *op. cit.*, p. 252.

m'affecte⁹³⁰ ». Cela implique une dimension pathémique de l'expérience qui suppose « non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet⁹³¹ ». Ce parallèle, entre le devenir individuel de Jérémie et les « ruines de son œuvre », sous-tend l'imagerie du déclin d'un paysage brouillé par l'effet des vertiges et des hallucinations, par une expérience onirique qui abolit les différences entre le dedans et le dehors. L'expansion durative du devenir se trouve ainsi doublement modalisée : la forme de l'espace intime, inhérente au sujet, connaît une intensité phorique et son organisation dans l'extension épouse, par adhérence, les diagrammes des relations extéroceptives. À ce propos, Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille affirment que « le monde en tant qu'« états de choses » se trouve rabattu sur l'« état du sujet », c'est-à-dire réintégré dans l'espace intérieur uniforme du sujet⁹³² ». La représentation exemplifie ainsi un certain mode d'individuation qui se nourrit de sa relation à une extériorité : l'espace de la circulation des valeurs peut être *analogisé* (imité) par l'espace intime du corps⁹³³. Cette nécessaire ouverture à l'altérité du monde indique la spécificité d'une énonciation qui travaille sur les conflits établis entre les « extériorités » avec lesquelles elle doit sans cesse se confronter et dialoguer et une subjectivité close sur elle-même : « Ses terreurs dataient du concordat : l'acceptation des siens l'avait banni de soi [...] ».

⁹³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 145 et 151-152.

⁹³¹ Michel Collot, « Sous le signe du paradoxe: poésie, paysage et subjectivité », dans Claude Condé (dir.), *Le vif du sujet : texte, lecture, interprétation*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 241.

⁹³² Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 13.

⁹³³ Pierluigi Basso-Fossali, « Les seuils du kitsch », dans *Actes sémiotiques*, 2007, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3281>>, consulté le 26 juin 2015.

C'est ainsi que, dans une perspective toujours plus approfondie, l'écriture expose l'expression d'un monde conflictuel de désolation, où l'énonciateur donne une cohérence sous-jacente au désordre inquiet du regard dans un espace incompréhensible : il construit la figurativité du discours en se concentrant sur les images d'une « dégradation » qui, selon Jacques Fontanille, « affecte la qualité de la présence, puisqu'elle n'est au fond qu'une amplification de l'incomplétude originelle [...] »⁹³⁴. Cette représentation de la décomposition du réel permet donc au lecteur de saisir des « formes saillantes » d'un espace détruit qui, présenté sous le signe de la dépossession⁹³⁵, réactive l'imaginaire du chaos primitif où se dessinent les ombres inquiétantes d'un paysage instable. Quant aux valeurs que procure ce paysage, elles induisent à une esthétique du désordre qui, dépendante des contours évanescents de la nuit, révèle un regard qui sonde la matière du monde et donne accès aux formes de l'expérience cognitive, mais aussi perceptivo-sensorielle, sensible et affective. Dans ce cosmos apocalyptique, où le soleil réconfortant s'oppose à la nuit qui tourmente, les résonances symboliques de la mort, en contraste avec celles de la vie, manifestent un lieu antithétique au paysage édénique : « La malice de la nuit le troublait [...] il restait en peine et ne trouvait de repos que sous le soleil ». L'arrivée de la nuit semble, d'ailleurs, entraîner un bouleversement des relations au sein du monde naturel : le nocturne symbolise le régime du silence propice à l'émergence du merveilleux, à l'apparition d'une atmosphère aux frontières du fantastique. Ces « lieux d'ombre » se nourrissent du noir, couleur du sentiment funèbre, et illustrent par conséquent « un "rien" sans possibilité, comme un rien mort après la mort du

⁹³⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 251.

⁹³⁵ Or, comme l'avait déjà remarqué Jean-Pierre Boucher, « Ferron ne décrit pas seulement la dépossession du pays d'une façon globale. Il choisit souvent de raconter l'histoire de la dépossession d'un personnage, transformant telle aventure individuelle en mythe national » (Jean-Pierre Boucher, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 79).

soleil, comme un silence éternel sans l'espérance même d'un avenir⁹³⁶ [...] ». Selon Benoît Conort, par le noir

[...] l'origine et la fin se confondent en une identique absence au monde, à la vie, à l'incarnation; nuit de la conscience, signe du mal triomphant et des forces obscures inconscientes, et moment privilégié de l'Opération de transmutation. Ce faisant, il n'est pas fin ultime mais passage, nécessaire retour sur soi que doit accomplir toute âme en son labeur de sublimation et spiritualisation⁹³⁷.

En conséquence d'un sentiment d'« absence au monde », lié fondamentalement aux « ruines » de son travail de création, le personnage perd ses repères dans l'indistinction et se trouve confronté à la consistance de la mort. Jérémie, affecté par une inquiétude vive, « perd finalement pied – au sens littéral, [puisqu'il] se noie après avoir erré en bordure du fleuve, comme si la disparition était le seul moyen d'accéder à une liminarité permanente⁹³⁸ ». Favorisée par l'avancée déréalisante, la perspective de la mort s'accompagne d'une nouvelle évocation paysagère où plus rien ne subsiste, où le regard, dominé par le manque de confiance dans la stabilité des « états de choses », ne peut plus que sonder le vide et l'indistinction, en pure perte. Le rivage, zone d'errance qui se situe au-delà des limites reconnues, incarne l'espace de la marge par excellence. La sémiotisation du paysage dessine ainsi un parcours qui met en contact deux espaces aux antipodes l'un de l'autre : de la consistance à l'inconsistance, de la solidité à la fluidité, de la vie à la mort. Jérémie, en tant que sujet cognitif et sensible, fait ainsi l'expérience d'une régression vers la mort; il sort progressivement du « temps humain » et se trouve admis dans un « hors-temps mythique ». Le conte désigne alors ce moment de retour aux origines, à

⁹³⁶ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Pierre Volbout, Paris, Denoël-Gonthier, 1954 [1912], p. 130.

⁹³⁷ Benoît Conort, « Paysage du seuil », dans Jean-Michel Maulpoix (dir.), *Le nouveau recueil – revue trimestrielle de littérature et de critique*, n° 36, Seyssel, France Champ Vallon, 1995, p. 119.

⁹³⁸ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 138-139.

l'indifférenciation originelle où le chaos laisse place au néant⁹³⁹. L'action de *se noyer*, inscrite dans une perspective quasi « sacrificielle » et tragique, se constitue en abîme, en énigme concrète, en mort donnée par le *mystère* de l'eau et la *profondeur inquiétante* d'un monde incohérent. La mort, conférant au *racontage* une expérience inoubliable, apparaît ainsi comme la figure par excellence pour négocier l'apparition/disparition de la parole en ce qu'elle module à la fois la présence et l'absence de soi dans l'énonciation, voire l'être et le non-être, la réalité et le néant. Or, toutes ces analyses confirment la mise en scène de la distribution des postures perceptivo-cognitives et pathémiques de l'énonciateur et de son acte producteur du sens. L'activité modélisante du discours (la cohérence, la régularité et la permanence des choix) projette ainsi l'idée d'un style non seulement textuel, mais aussi discursif dans la mesure où la réflexivité du fonctionnement narratif et figuratif du paysage en tant qu'œuvre artistique devient le socle à toute situation de prise de position, d'assertion et de prédication.

Quant à la figure de l'incertitude, elle incorpore ici l'agonie vécue par Jérémie qui, se contemplant et se connaissant dans le « théâtre du monde », s'éloigne de lui-même pour proposer l'évocation de l'évanescence du sujet, le vide originel, l'effacement de la présence dans l'absence ou dans l'indétermination. Le paysage, pris dans cette dynamique de déchéance, devient le tableau incertain dans lequel réside le mystère des origines. Par contre, en tant que lieu de mémoire, ce paysage montre l'extraordinaire puissance symbolique d'une œuvre infinie qui empêche la réalité de mourir : de l'œuvre au réel, ou du réel à l'œuvre, il n'y a pas alors seulement substitution d'un sensible à un autre, superposition d'une individualité à une autre, mais médiation, ou projection au-devant des formes temporelles qui assurent la pérennité du travail de l'artiste :

⁹³⁹ Benoît Conort, *op. cit.*, p. 119.

Le lendemain et toute la semaine qui suivit, il y eut brume. Puis le paysage reparut; désormais il se succéda jour après jour, saison après saison. C'était le paysage que Jérémie avait peint jour après jour, saison après saison, depuis des années et dont il laissait provision pour toujours. Personne ne le reconnut. L'artiste avait oublié de signer⁹⁴⁰.

Figure esthétique de la solidarité du temps et de l'espace, l'adverbe « pour toujours », en tant qu'énigme référentielle, renvoie à l'aspect éternel du paysage figurativisé et, par conséquent, au projet de vie de l'artiste qui semble reconduire « à chaque fois le monde à son commencement, restituant le cosmos organisé au chaos qui en est la source et non la fin⁹⁴¹ ». En outre, si le paysage reparaît après toute une semaine de brume, le vide interstitiel, en tant que valeur perpétuellement virtualisée, persiste dans une écriture qui infinitise elle-même son appartenance à la logique testamentaire du posthume⁹⁴², car « personne ne le reconnut. L'artiste avait oublié de signer » son tableau. En effet, ce qui est annoncé sur le mode terminatif devient « d'actualité » au moment même de la réception posthume de l'œuvre : la circularité de l'énonciation qui se succède « jour après jour, saison après saison » coïncide avec la scène de réception posthume et conditionne la façon dont l'œuvre est finalement perçue par la postérité. En dernière instance, la situation énonciative de la fin du conte semble retracer la figuration du travail idéal de l'écrivain dans son rapport à sa communauté, idéale dans la mesure où l'œuvre finit par faire partie du paysage. Elle n'est pas signée, donc elle appartient à tous, à la manière des contes anciens. Déchéance du paysage, précarité du pays, reconnaissance de l'artiste : voilà autant de « puissances d'individuation » qui assurent non seulement la sensibilité de la « cartographie de l'imaginaire » ferronien, mais surtout une disposition de style et de stylisation.

⁹⁴⁰ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 124.

⁹⁴¹ Michel Collot, « L'ouverture au(x) monde(s) », dans Michel Collot et Antonio Rodriguez (dir.), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 52.

⁹⁴² Ginette Michaud, « Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron », dans *Voix et images*, vol. 22, n° 2, (65) 1997, p. 330.

5.3.3 Paysage, style et stylisation

Il reste encore une problématique à aborder : comment les propriétés, qu'elles soient énonciatives, modales, figuratives, thématiques ou formelles mises en évidence par ma lecture du conte « Le Paysagiste », peuvent-elles révéler l'émergence d'un style? Ou encore, comment ces propriétés, constituant des rythmes, des gestes, des manières de faire ou de dire, peuvent-elles s'élargir à un mouvement de stylisation? Ces questions suggèrent que la compréhension du style dépend non seulement du sens et de la valeur des composantes textuelles, mais aussi des modulations discursives et énonciatives qui composent, sur fond d'apports hétérogènes et de tensions dynamiques, une « aventure stylistique ».

De ce point de vue, la force d'un style concerne, dans un premier temps, l'intériorité de l'œuvre et ses propriétés convergentes : en effet, un parcours singulier d'écriture illustre un travail de stylisation par sa capacité de mettre en relief certaines propriétés plutôt que d'autres, ce qui permet d'une certaine manière de rendre compte du processus d'individuation du sujet responsable de la prise en charge énonciative ou perceptivo-cognitive du discours. Dans un deuxième temps, ce travail de stylisation propose au lecteur une expérience des formes stylistiques et de leurs rythmes, de leurs puissances de façonnement et de leurs valeurs pratiques. Dans l'espace-temps du récit, ces formes stylistiques s'imprègnent d'une énergie attentionnelle : devant l'œuvre narrative, conçue comme une route, un « paysage » avec un horizon à parcourir, le lecteur s'oriente et se projette dans un sens en devenir. Ainsi, la combinaison de forces qui englobe les différents niveaux d'organisation du paysage du conte constitue une disposition à l'égard des choses et de soi, une directionnalité stylistique ouverte à l'altérité. Question donc de rapport aux formes textuelles qui invitent le lecteur non seulement à comprendre des configurations signifiantes, mais

aussi à les ressentir, à les vivre dans un processus d'appropriation et de réplique. Dans ce cadre, les dispositifs stylistiques se présentent comme des « pistes » pour celui qui lit, des situations appropriables, des cadres perceptifs à actualiser : ces dispositifs indiquent une direction, ouvrent un accès et préparent une reconnaissance du mode singulier d'existence du texte fictionnel.

L'essentiel de cette « direction » stylistique se concrétise dans le conte « Le paysagiste » par la solidarisation des dispositions et des coordonnées de l'attention : celles-ci s'observent dans les relations participatives établies entre le plan de l'expression (la lexicalisation du verbe « devenir », les interrogations du narrateur et l'emploi du participe présent, par exemple) et les propriétés discursives du plan du contenu (l'actorialisation de Jérémie et les enjeux thématiques et figuratifs de la spatialisation).

Dans les zones instables de la signifiante, là où se déploie la stratégie indirecte, où les connotations se rebrodent, la subtilité de l'utilisateur, sa créativité, exploitent des points sensibles et font émerger une cohérence particulière : au terme d'un processus cumulatif, quand les points sensibles et la cohérence font pâte et cause commune, on a l'image d'un style⁹⁴³.

Si l'on vise ainsi l'adéquation du style au texte lui-même, la mise en évidence d'une cohérence interne met à contribution la régularité d'une sélection projetée en invariant grâce à la corrélation des isotopies avec des isotopies associées et la « stabilisation intentionnelle ». Cette organisation polyphonique interne marque ainsi les valeurs singularisantes du conte par sa façon d'instaurer une *deixis* qui appelle un lecteur, qui s'adresse à lui et lui indique le mode de cet appel. La potentialité de cette *deixis* « maximise l'attention accordée à chacun des niveaux dans sa spécificité, et surtout, elle exploite systématiquement des relations d'analogie, de contraste,

⁹⁴³ Anna Jaubert, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, p. 219.

d'association, d'écho, tissées entre eux⁹⁴⁴ ». La figuration profonde de cette coopération entre niveaux s'accorde au principe de *bouclage stylistique* dont la fonction est celle d'amplifier et de mettre en résonance certaines propriétés narratives et discursives de la construction du texte en faveur d'une puissance, d'une force qui se dirige vers le dehors et vers autrui. Cet infléchissement cohérent observé aux différents niveaux du conte renvoie à la vision de Denis Bertrand : « une homologie s'établit entre les sélections opérées sur les divers niveaux, ce pli du sens définissant alors le style d'un discours [...] »⁹⁴⁵ ». C'est en ce sens que l'élaboration littéraire du paysage, considéré comme tremplin de l'imaginaire pour instancier les formalités du devenir individuel, peut manifester une dimension attentionnelle et réflexive qui, susceptible d'être ressentie, d'être vécue comme sensation, « déborde de son cadre, dépasse son aire, irradie au-delà⁹⁴⁶ » des frontières de l'œuvre. Le travail de représentation permet ainsi de reconstruire le mouvement même de stylisation qui, dans l'affirmation d'une forme et d'un soi, accentue la fabrication du paysage comme une « toile » incertaine où viennent d'ailleurs se superposer des visions du monde et une manière singulière de faire advenir le sens. L'acte énonciatif, qui spécifie les modalités les plus immédiates de *saisie* du *pays*, dispose sur la dimension du récit une communication constante et nécessaire entre le pouvoir imaginant de l'homme et l'univers imaginé « par projection, en direct, suivant à la perfection la réalité », d'où la possibilité de confondre l'art et la vie quotidienne :

Lorsqu'il faisait beau, il peignait en plein air, autrement derrière un carreau sur une vitre dont il prenait grand soin qu'elle adhérât à l'espace. [...] Comme il

⁹⁴⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Esthétique et styles cognitifs : le cas de la poésie », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, 2010, p. 59.

⁹⁴⁵ Denis Bertrand, « Entretien avec Amir Biglari », dans Amir Biglari (dir.), *Entretiens sémiotiques*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2014, p. 46.

⁹⁴⁶ Georges Molinié, *Hermès mutilé : vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*. Paris, Honoré Champion éditeur, 2005, p. 238.

peignait par projection, en direct, pourrait-on dire, suivant à la perfection la réalité qu'il épousait, les badauds étaient déjà renseignés sur son dernier paysage, l'un pour y avoir flâné, l'autre pêché, tous pour l'avoir vu. Cette participation grandissait l'œuvre [...]⁹⁴⁷

De façon plus significative encore, le conte « Le paysagiste » recouvre un questionnement esthétique très riche sur le style. Car ce texte de Ferron exprime une attitude à l'égard du surgissement d'un sujet-artiste qui, dans sa complexité et ses contradictions, expose une logique de l'individuation soutenue par une façon de vivre l'individuel. De l'individuation à une pratique de vie, le conte avance un questionnement sur la nature toujours précaire de l'artiste et de son indépendance, sur le statut même d'un sujet multiple et contradictoire : le personnage, défini initialement de façon dysphorique, « un paresseux doublé d'un simple d'esprit », reçoit au long du récit une connotation euphorique, « il fait de l'étonnement une habitude, une façon de vivre⁹⁴⁸ ». Jérémie s'inscrit ainsi dans le cheminement d'une conduite esthétique, c'est-à-dire dans un complexe d'émotions et d'attitudes qui s'enracinent dans l'ensemble des façons de représenter le paysage où il prend position : « Appréciation, compliment ou reproche, Jérémie écoutait tout humblement car tout de son œuvre le touchait, même le reflet fugace dans les yeux indifférents⁹⁴⁹ ». Ramené au niveau de l'énonciation, ce conte dresse la scénographie de l'écrivain même, de la manière dont il envisage son inscription dans une collectivité qui participe incontestablement à la construction de l'œuvre. En même temps, cette relation est marquée par une certaine précarité et l'auteur est appelé à disparaître. C'est ainsi que l'absence de signature marque en quelque sorte une *non-individualisation* : l'auteur n'inscrit pas son nom dans la trame du paysage, il retourne au discontinu d'un paysage toujours renouvelé. D'ailleurs, l'œuvre du paysagiste est

⁹⁴⁷ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 122.

⁹⁴⁸ Michel Biron, « Écrire à loisir », op. cit., p. 70.

⁹⁴⁹ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 123.

caractérisée comme un « édifice d'autant plus étonnant qu'il était la cathédrale d'un jour que la mer engloutissait, la nuit, édifice d'air et d'eau dont la fluidité périssable était justement la merveille⁹⁵⁰ ». Une telle œuvre fluide, périssable et que « la mer engloutissait », annonce par conséquent l'émergence d'une conscience artistique qui, opposée aux essences immuables, dévoile un monde beaucoup plus tourmenté, où l'incessante mobilité garantit les valeurs liées à la métamorphose et à l'infini. La dimension pathémique, inscrite dans la dialectique du désenchantement, exprime ainsi la dynamique de l'ébranlement du sens à la faveur d'une intensité sensible et affective. La convergence des formes textuelles, se rapportant à l'instance de l'énonciation, ouvre l'espace de l'écriture à la genèse d'une pratique esthétique qui engage, à son tour, une disposition physique et mentale, une manière d'être. L'arrière-fond sur lequel celle-ci se profile est fourni par le personnage de Jérémie; il incarne une pensée du « devenir individuel », ou encore d'un style d'individuation, dans la mesure où sa construction identitaire s'accomplit à des degrés conflictuels variables et expose le modèle d'une vie perceptive et émotionnelle : « Naguère maigre, mangeant du bout des lèvres, inquiet le jour mais dormant bien la nuit, il avait épaissi, ne se gênait plus pour manger à sa faim et devenait bel homme mais, la nuit, se tourmentait⁹⁵¹ ». Le paysagiste acquiert donc son identité sociale dans la « bonne province de Gaspésie » où il se trouve entouré par une société ancienne (archaïque) prête à accueillir l'artiste :

Aussi, après faillite des tentatives pour le débaucher, Jérémie eut-il son concordat. Les négociations ayant été longues, pour le dédommager du tort qu'elles avaient pu causer à sa réputation, on convint de ne rien lui donner et de tout lui devoir, de subvenir à ses besoins en échange de ses services. Cela équivalait à une reconnaissance de son art⁹⁵².

⁹⁵⁰ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., 122.

⁹⁵¹ *Ibid* p. 123.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 121-122.

L'acceptation du concordat, qui oblige ses concitoyens à subvenir à ses besoins, inscrit l'artiste dans un mode de participation sociale, dans une sphère extérieure où les sujets interagissent et projettent leurs propres désirs de perfection au gré d'un certain imaginaire des formes stylistiques : « “Pas mal, disaient-ils, cette ondée ! Bien réussi, ton vent ! Pas fameuse, ta bruine du matin !”⁹⁵³ ». Par conséquent, l'« inspiration de l'artiste » est moins importante que les détails d'ornementation de l'œuvre :

Jérémie savait se mettre à la portée de ces comparses qui n'avaient retenu de l'œuvre que les cristallisations croustillantes la tapissant, les détails, des riens, des accidents ; l'inspiration de l'artiste les laissaient-ils indifférents, du moins ils n'en parlaient jamais⁹⁵⁴.

Mais l'intégration de l'artiste à la société contribue à l'effacement de son « génie » : « Ses terreurs dataient du concordat : l'acceptation des siens l'avait banni de soi [...] »⁹⁵⁵. L'acte créatif se soumet alors à la circulation de simulacres stylistiques dont le jeu réciproque de singularisation circonscrit les rapports conflictuels entre un *vouloir être original* et un *devoir se résigner* à une fonction sociale bien précise : « Il n'y avait plus à en revenir, le surnom resta. Jérémie fut appelé dorénavant : le paysagiste ». Ici encore, l'énonciateur expose et explore une idée de l'individuation, car au cœur d'un mouvement d'« altérité stylistique », Jérémie se cherche une authenticité, une valeur distinctive, à travers un effort vain de singularités résigné à la question de la représentation de la parole « autorisée » : « [...] mais ne pouvant s'exprimer en eux selon les coutumes de l'espèce, il restait en peine et ne trouvait de

⁹⁵³ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 123.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 123.

repos que sous le soleil⁹⁵⁶ ». Or, cette quête de singularité s'inscrit dans une dialectique d'émergence des conduites individuelles impliquant un rapport au monde social et un rapport au monde subjectif : c'est le paradoxe de l'individuation, de la concordance à soi-même qui s'articule dans le conte comme une lutte des subordinations et des dépendances⁹⁵⁷ : « Ses terreurs dataient du concordat : l'acceptation des siens l'avait banni de soi ». La force de l'individuation heurte ici les douleurs et l'*incertitude* d'être vraiment soi, les difficultés que le sujet éprouve à se défendre contre les empiètements extérieurs puisque, dans l'homologie de l'artiste aux « ruines de son œuvre », il finit par se noyer : « Des décombres, des noirs amas, le vide, la plainte profonde du vent. Et jusqu'à l'aube il errait sur le rivage, dans les ruines de son œuvre ; une de ces nuits-là, se noya⁹⁵⁸ ». Dans cette reconstruction méditée d'une pratique individuelle, l'état pathémique du personnage, marqué par un moment de détresse absolue et de « terreur », confirme la charge douloureuse de l'être tissée dans l'ombre de ses propres gestes, de la perception de son architecture intérieure et de ses valeurs propres. Le récit rend alors le lecteur sensible et attentif non seulement aux duels inhérents à la singularité, mais aussi à la fragilité des différenciations de l'humain, ce qui situe d'ailleurs la qualité attentionnelle des formes stylistiques au sein d'une sensibilité ressentie devant les dégradations de l'œuvre-paysage.

Dans cette perspective, l'œuvre-paysage apparaît comme le terrain précaire où se joue les rapports ambivalents des modalités qui secondent la différenciation de formes, la pratique de l'individuel et, par conséquent, un processus de *stylisation*. Ces modalités se nourrissent de la fragilité de l'espace représenté qui, associée aux incertitudes

⁹⁵⁶ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 123.

⁹⁵⁷ Macé, Marielle, « Deux styles d'individuation », op. cit.

⁹⁵⁸ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 123.

identitaires du personnage-artiste (Jérémie), conduit le conteur à s'interroger non seulement sur l'instabilité de l'acte de représenter le *pays*, mais aussi sur l'instabilité de la représentation chez l'écrivain lui-même. En plongeant la question de l'individu dans un bain spatial, l'auteur affiche une manière propre de reconstituer la conflictualité de l'individuation : pris entre les lignes de force d'un sujet et de ses potentialités, le surgissement du singulier révèle les résonances d'un monde instable où le sentiment d'une certaine « fluidité périssable » active toute une pratique du style. C'est ainsi que le parcours de stylisation du conte, au prix d'une démarche esthétique, s'étend sur les territoires fragiles du *devenir-pays* et du *devenir-artiste*, tous les deux configurés par une expérience d'écriture qui unit forme et sens, inscription et mouvement, langage et évènement.

CHAPITRE VI

SÉMIOTIQUE, STYLISATION ET POSTURE

Hors du texte, point de salut!

A. J. Greimas, *Sémantique structurale*

L'intérêt des analyses pratiquées dans le chapitre précédent, au-delà d'un simple effort de formalisation des dispositions textuelles et énonciatives, est d'offrir la possibilité de repenser la configuration et le style de l'objet littéraire avec la manière d'être et d'agir de celui qui participe à cette configuration. Il s'agit ainsi d'acquiescer à un principe de connexion qui s'établit entre l'expérience et le discours, ou encore, comme l'affirme Denis Bertrand, d'observer « le chemin vers le monde que signale la flèche du style⁹⁵⁹ ». Cette discussion permet de recroiser une série de positions théoriques qui encadrent, d'un côté, le paradigme qui renvoie au sujet « réel », à la fois phénoménologique et linguistique, et de l'autre, celui qui renvoie, dans l'immanence du texte, aux formes objectivées et descriptibles des relations qui articulent le sens. Sans occulter les enjeux épistémologiques d'une telle distinction, le problème semble résider moins dans l'opposition entre les deux approches que dans leur mode d'interpénétration et de coexistence, c'est-à-dire dans leur mode de cohabitation.

Dans cette perspective, j'aimerais proposer dans ce chapitre une réflexion qui prolonge les façons de comprendre les phénomènes de *stylisation* en tenant compte de

⁹⁵⁹ Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », *op. cit.*, p. 129.

l'insertion du sujet dans le monde effectivement éprouvé⁹⁶⁰. Aborder le style de ce point de vue signifie refuser une vision apraxique de la langue⁹⁶¹, détachée du monde et de ses déterminations socioculturelles, car toute pratique discursive, dans laquelle les processus de stylisation exposent et explorent des manières d'être et des modalités expressives du langage, dépend d'un mouvement d'*interaction* aux formes de la vie et à leurs conditions matérielles concrètes, ou encore comme le dit Roland Barthes, à « la parole réelle des hommes⁹⁶² ». Cette réflexion sur le mouvement de stylisation n'est pas sans conséquence sur la relation entre l'univers référentiel et l'univers fictionnel. En sémiotique, cela suppose l'épineuse question du *hors-texte* qui, selon Jacques Bres, ne doit pas être considéré « sous la forme d'un objet, mais en tant qu'activité humaine concrète, en tant que praxis⁹⁶³ ». Afin d'appréhender cette dimension de l'« activité humaine », l'horizon épistémologique de la sémiotique contemporaine s'efforce d'incorporer le *monde*, l'*altérité*, les formes de l'*extériorité* puisque, comme l'écrit Jean-Claude Coquet, l'« étude du langage ne s'arrête pas à l'examen des rapports internes; elle doit intégrer quelque chose d'autre dont l'immanence ne saurait rendre compte⁹⁶⁴ ». Pour Jacques Fontanille, la perspective de *sortie de l'immanence* concerne, au niveau méthodologique, le « contexte », ainsi que les « intertextes » possibles et, au niveau épistémologique, les rapports que le texte ou

⁹⁶⁰ Selon Pierre Bergounioux, le « monde », « c'est le milieu dans lequel nous nous mouvons "naturellement", corps et âme, auquel nous prêtons à chaque instant un sens » (Pierre Bergounioux, *Le style comme expérience*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013, p. 42).

⁹⁶¹ Selon Maurice Tournier, « La langue n'est pas indépendante des milieux qui la portent, la motivent, l'étalonnet, la suscitent à chaque moment. Elle leur est consubstantielle » (Maurice Tournier, « Pour une socio-histoire des mots-conflits », dans Gabrielle Drigeard *et al.* (dir.), *Courants sociolinguistiques*, Paris, Publications de l'InaLF et Klincksieck, 1989, p. 54).

⁹⁶² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁶³ Jacques Bres, *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994, p. 33.

⁹⁶⁴ Jean-Claude Coquet, « Réalité et principe d'immanence », dans *Langages*, vol. 25, n° 103, 1991, p. 26.

le discours entretiennent avec la « réalité » située dans l'objet même de l'analyse⁹⁶⁵. Dans ce contexte, comment penser la stylisation dans son mouvement d'instanciation de formes singulières qui fixe l'individuation dont elles procèdent? Comment appréhender le style non seulement dans un cadre *étroit* (le cadre spatio-temporel de la situation d'énonciation), mais aussi *large* (l'« ensemble du contexte institutionnel [...], l'ensemble du monde physique⁹⁶⁶ »)? Je m'efforcerai donc de présenter quelques réflexions sur les modalités et les conditions de possibilité d'une articulation entre la consistance sémantique de la vie et la réalisation langagière puisqu'on ne peut pas négliger l'existence dans tout processus de stylisation d'une dissémination des traits dont les provenances et les validations imposent un *continuisme* dans la formation de valeurs stylistiques. L'observation d'une telle articulation doit ainsi tenir compte de deux plans différents : le premier plan se réfère à l'expérience « réelle » du sujet énonçant et, le deuxième, à la « posture », c'est-à-dire aux positionnements et aux conduites institutionnelles complexes de l'auteur, par lesquelles une voix et une figure se font reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire.

6.1 Le style et l'écriture de l'expérience

Plus largement, la stylisation prend part au mouvement de *textualisation*; celle-ci vise, au moyen d'un ensemble de stratégies énonciatives, la transformation d'un « dicible » en « dit », en négociant la présence dans le texte du *hors-texte* qui

⁹⁶⁵ Jacques Fontanille, « Préface », dans Driss Ablali, *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 15.

⁹⁶⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Contexte », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 135.

modalise les contenus à travers la construction du référent (régimes représentationnels) et la mobilisation de la *praxis* énonciative⁹⁶⁷. Les configurations stylistiques, enracinées dans toutes les trames du texte, participent et se nourrissent de cette négociation en restituant dans le langage une part de l'expérience : de la perception du phénomène découle l'actualisation d'un mode articulé sémiotiquement et un sujet coextensif de cette articulation. C'est ainsi qu'on peut avancer, dans le sillage de Denis Bertrand, que les formes stylistiques, à l'instar de la structure textuelle générale, reposent sur « la formulation d'une expérience enfouie⁹⁶⁸ », elles affichent « le contenu de l'expérience vive, imperceptiblement évolutive, inscrite dans la longue durée, mais peut-être insaisissable autrement que par la structure qui [leur] donnent forme à un moment donné⁹⁶⁹ ». Mais comment l'appréhension du monde vivant se reflète-t-elle dans les formes stylistiques de l'écrivain? Pour répondre à cette question, du moins partiellement, il faut ici interroger les rapports entre la *sémiosis* perceptive et la *sémiosis* verbale, entre l'« événement perceptif » et l'« événement énonciatif »⁹⁷⁰.

Dans *Poétique du regard*, Pierre Ouellet affirme que « comme tout art, la littérature a pour but “d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant”⁹⁷¹ »; il ajoute que « [p]lus que l'art encore, la littérature s'élèverait au percept en le détachant des conditions concrètes de la perception, qui sont l'objet et le

⁹⁶⁷ Marion Colas-Blaise, « Immanence et transcendance : le point de vue de l'immanence 'intégrative' », dans *Identités, Politiques, Sociétés, Espaces (IPSE)*, Université de Luxembourg, 2014.

⁹⁶⁸ Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », *op. cit.*, p. 130.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ Pierre Ouellet, *Voir et savoir : la perception des univers du discours*, Candiak (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 117.

⁹⁷¹ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, *op. cit.*, p. 7.

sujet présents l'un à l'autre⁹⁷² ». Ouellet établit ainsi deux apories fondatrices de la littérature et, par conséquent, de la singularité des textes : l'aporie de la conversion espace/temps et l'aporie de la conversion percept/concept. L'aporie spatio-temporelle, explicitant que les formes de l'expression sont *temporalisantes* alors que les formes du contenu sont *spatialisantes*, prend donc sa source dans la linéarité du plan de l'expression. À ce sujet, Ouellet note que :

L'aporie à résoudre consiste à opérer, de manière chaque fois singulière par l'énonciation littéraire (selon un style littéraire propre à chaque auteur ou à chaque époque), la conversion de l'espace en temps et du temps en espace, soit à réaliser la réduction eidétique qui permet de passer de la pluridimensionnalité des formes du contenu à l'unidimensionnalité des formes de l'expression [...]⁹⁷³

Dans cette perspective, la convocation de l'appréhension sensible du temps et de l'espace réalise « du même coup le redéploiement schématique de la diversité sensible propre aux univers de fiction⁹⁷⁴ ».

La seconde aporie, selon Pierre Ouellet, renvoie à la capacité de la littérature de *créer* des percepts particuliers, qui ne sont comparables ni avec les percepts de la perception phénoménale directe ni avec de simples descriptions. La littérature part des percepts sensoriels, mais aboutit à des percepts recatégorisés, c'est-à-dire à des percepts de « nature non sensorielle, imaginaire (un pseudo-percept), qui se traduit[sen]t pourtant par une émotion réelle, soit par quelque chose qui s'éprouve esthésiquement [...]⁹⁷⁵ ». Ouellet précise encore que le pseudo-percept littéraire

⁹⁷² Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, op. cit., p. 7.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

« repose sur une expérience sensori-motrice, mais typifiée, schématisée, idéalisée [...] »⁹⁷⁶. On est alors en mesure d'observer le chemin que parcourt le processus de stylisation : dans un mouvement se concrétisant progressivement, ce processus transite entre la sensori-motricité de l'expérience humaine, les schémas imaginaires d'un auteur et l'éprouvé du lecteur. Le style affiche ainsi sa prégnance au monde et à la corporéité du sujet qui, en prise sensible avec son geste discursif, met en jeu une force expressive d'actualisation propre à assurer la cohésion, la conformation ou la déformation des représentations verbales. La stylisation redécouvre à ce niveau une « ampleur de la vie » et ne peut plus renoncer à un principe de réalité qui magnifie la possibilité de devenir d'une forme. La composante expérientielle, riche d'*altérité*, dote le sujet d'une sensibilité, d'un pouvoir sensoriel puisé dans les qualités du monde qui l'entourent, dans ses relations vécues à d'autres êtres incarnés. Je reprendrai ici les propositions de Jean-Claude Coquet : « à l'opération de prise par le corps percevant succède un mouvement réflexif, un mouvement de reprise, qui permet à l'auteur [...] de dire au lecteur ce qu'il en est, pour lui, de l'être du monde »⁹⁷⁷. Si les liens au monde vécu encadrent la signification, comme dimension du travail sémiotique, une telle « opération de prise et de reprise » engage, à son tour, une activité d'écriture de l'expérience sensible par laquelle l'écrivain ne cesse de *se produire*. Il y aurait ainsi une prise sur le monde et une expérience qui relèveraient du contact avec un « il y a inaugural », puis, la reprise, un autre type d'expérience appartenant au domaine du discours⁹⁷⁸. C'est ainsi que l'auteur « [...] fait renaître par son discours l'événement et son expérience de l'événement »⁹⁷⁹ ; cependant, conçue

⁹⁷⁶ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, op. cit., p. 31.

⁹⁷⁷ Jean-Claude Coquet, *Physis et logos : une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 98.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

comme une *projection* de l'être humain et de l'être social, les rapports entre l'expression de l'événement, le discours, et l'expérience de l'événement ne se résument pas à un simple jeu de référentialisation :

« L'écrivain » (l'auteur, instance d'origine), en « s'énonçant », acte fondamental du processus de signification, nous fait connaître la « personne », réalité première. Il donne ensuite la parole à des « individus », instances projetées, qui *re-produisent* le même schéma : devenus à leur tour instances d'origine, ils « s'énoncent » et font d'autres « s'énoncer ». Ainsi se succèdent « narrateurs » et « personnages »⁹⁸⁰.

Ces paroles interpellent, même si de façon indirecte, la pensée de John Dewey, pour qui l'expérience esthétique ne s'oppose pas à l'ensemble des activités dites « ordinaires », en ce qu'elle préserve, de manière amplifiée ou intensifiée, les *traits génériques* de toute pratique « normale » du quotidien⁹⁸¹. Ainsi, selon le penseur américain :

[...] l'esthétique ne s'ajoute pas à l'expérience, de l'extérieur, que ce soit sous forme de luxe oisif ou d'idéalité transcendante, [mais] consiste [...] en un développement clair et appuyé de traits qui appartiennent à toute expérience normalement complète⁹⁸².

Par conséquent, l'expérience esthétique, dans toute la singularité de son extension, enrichit l'expérience « normale » et lui confère, par le biais de l'imagination, une importance accrue, un sens et une valeur intrinsèque.

⁹⁸⁰ Jean-Claude Coquet, *Phusis et logos*, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁸¹ John Dewey, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁸² *Ibid.*

Adossant ces réflexions à l'œuvre de Jacques Ferron, on peut observer combien son énonciation valorise le devenir de l'expérience perceptive afin de restituer dans la narrativité les conflits que la distance entre soi et le monde peut provoquer. Toujours sensible aux espaces communs du quotidien, Ferron savait s'emparer *des possibilités et des puissances de figuration*, que les « comportements humains vécus⁹⁸³ » renferment, pour élaborer sa pratique d'écriture :

Quand j'écris, je m'adresse donc à des citoyens. [...] Au près des citoyens, on trouve toujours preneur dans tous les genres. [...] D'ailleurs il n'est que de tirer des idées de la vie des citoyens, de leurs habitudes, de ce qu'ils sont, pour écrire un livre⁹⁸⁴.

Cette affirmation révèle une certaine disposition à *saisir* la présence d'un sens émanant de la vie, un certain mode d'intériorisation des habitudes et de l'être même des sujets : effort d'appropriation de valeurs sociales qui contribue à fonder les cadres de « facture » et de « réflexion » de l'univers fictionnel de l'auteur. Or, « tirer des idées de la vie [...] pour écrire » suggère ici, si on suit la pensée de Pierre Ouellet, une expérience sensori-motrice directement liée à la perception phénoménale des événements et des êtres. Cela implique que l'écriture ferronienne dispose d'une dimension existentielle comme tendance expressive, ou encore, qu'elle se réclame, comme le souligne Jean-Marcel Paquette, d'une « matière pour exister vraiment, et cette matière sera l'actualité du monde social⁹⁸⁵ ». Dans cette exigence existentielle,

⁹⁸³ A. J. Greimas disait que ces « comportements humains vécus » pourraient être analysés grâce à « des simulacres dignes de foi [...] utilisables éventuellement comme modèles discursifs » (Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, op. cit., p. 72).

⁹⁸⁴ Ces paroles de Jacques Ferron sont extraites de l'article de Charlemagne Bouchard « Peut devenir écrivain qui veut » paru le 3 juillet 1966 et repris dans Jacques Ferron, *Les confitures de coings et autres textes*, op. cit., p. 254.

⁹⁸⁵ Jean-Marcel Paquette, « Le conte avant le conte : morphogenèse dans les premiers textes (1938-1948) », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lancôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », n° 4-5, 2000, p. 23.

la manière dont l'auteur éprouve les « phénomènes du monde » dépend inévitablement d'une certaine orientation perceptive des événements, des personnes et des « choses », considérés non comme de simples silhouettes d'un *paraître*, mais avant tout comme des formes même de la présence de l'« autre ». Mais l'expérience sensori-motrice, à la base de l'écriture, est investie par les structures de l'imagination créatrice, ce qui occasionne un ensemble de processus relevant de l'imagerie mentale déclenché par les formes d'expression du langage. C'est dans cette prise en charge des « formes du réel » que s'élabore la genèse d'une pensée du « singulier » qui, loin de se définir sur les bases d'une individualité coupée du monde et repliée sur elle-même, suppose une sortie de soi par l'articulation d'un « Je » à un « Tu » dans une intersubjectivité féconde. L'œuvre ferronienne problématise cette articulation et met de l'avant, par conséquent, une manière singulière de représenter la négociation avec l'extériorité qu'indique tout mouvement de stylisation et d'individuation. Afin d'essayer de comprendre ce parcours, on peut se pencher sur la construction de la vie littéraire des narrateurs et des personnages *fictifs* des textes de Ferron dans la mesure où chaque acteur de ses récits, par ce qu'il fait, ce qu'il pense ou ce qu'il dit, témoigne en effet d'un univers de valeurs et convoque « des formes de transformations des régimes de perception, d'affect et de parole⁹⁸⁶ ». C'est le cas du narrateur du texte *Les confitures de coings* qui expose explicitement la *genèse* de son devenir individuel :

Mon enfance à moi, ç'a été une rivière et, tout au long de cette rivière, la succession d'un petit pays compartimenté qui s'achevait et repartait à chaque détour. [...] Après un détour, c'était un autre détour de la rivière et mon enfance s'enfonçait ainsi dans le passé. Elle a un siècle ou deux, et même davantage. Elle comporte un commencement du monde, un bout du monde. J'y trouve ma *genèse*⁹⁸⁷.

⁹⁸⁶ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 625.

⁹⁸⁷ Jacques Ferron, *Les confitures de coings et autres textes*, op. cit., p. 68-69.

Au-delà des positions politiques suggérées par cet extrait, l'univers de l'individuation retrouve ici ses racines profondes au *dehors*, c'est-à-dire dans la profusion des conditions concrètes de la réflexivité inhérente au vécu social : « [...] et mon enfance s'enfonce ainsi dans le passé ». Ferron tourne ainsi le regard vers des modèles qui favorisent l'observation d'une genèse de l'individuation et qui dévoilent en quelque sorte une pensée sur l'individu et une *intention* de modalisation de soi. Dans cette perspective, Marielle Macé affirme que « chacun s'expose, se décide et se façonne ainsi en toute pratique, s'instituant dans sa façon de vivre en avant de soi-même, dans les choses extérieures qui ne lui sont pas propres et qui deviennent pourtant son intimité [...] »⁹⁸⁸. L'extrait suivant traduit encore une fois cette relation à l'extérieur, cet effort de se façonner au dehors, mais dans une manière hésitante et conflictuelle de se rapporter au monde :

Le monde restait grand ouvert, seules les couleurs étaient changées, un monde noir et blanc avec un peu de jaune et de vert sombre. Les étoiles, au-dessus de la rue, opposaient la nuit immémoriale au halo de la ville toute proche. J'étais moi-même partagé entre l'interminable succession de mes sommeils passés tout étouffés de couverture, de plafonds et de murs, et ce monde insolite d'autant plus vaste qu'il restait vacant⁹⁸⁹.

En essayant de régler sa distance avec le dehors (« j'étais moi-même partagé »), le sujet prend ici conscience de la nécessaire exigence de s'aventurer à *sentir* et à *comprendre* le monde et de s'inventer à l'extérieur de sa propre nuance. La richesse relative de l'actorialisation de l'individu met dès lors en place une articulation syntaxique de la vie qui devient en soi-même une enveloppe existentielle de l'individuation par le surgissement d'une sensibilité qui, selon Éric Landowski, dépend « d'un sujet complet ou tout simplement humain : à la fois "intelligent" et

⁹⁸⁸ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 20.

⁹⁸⁹ Jacques Ferron, *Les confiture de coings et autres textes*, op. cit., p. 26-27.

“sensible”, indissociablement impliqué dans l’expérience du monde sensoriellement perceptible et engagé dans la quête réflexive du sens qui s’y attache⁹⁹⁰ ». L’énonciation témoigne ainsi de la modulation d’un parcours d’individuation qui, dans ses « formes existentielles », cherche une cohérence actorielle et une résolution de l’hétérogénéité des formes de l’extériorité, des formes qui composent « ce monde insolite d’autant plus vaste qu’il restait vacant ». Pour préciser un peu, la construction textuelle du narrateur des *Confitures des coings* représente un horizon où se joue et résonne fondamentalement le rapport à soi et à l’« autre » :

Je ne savais pas vivre alors, je n’avais pas de curiosité, j’étais vraiment en hibernation, tandis que maintenant, l’œil vif, l’oreille fine, je capte tout, je réponds à tout, je ne laisse plus rien passer, même la nuit⁹⁹¹.

Ce passage a ceci de particulier qu’il énonce le « réveil » du narrateur, son effort de reprendre pied dans la réalité, de retrouver des repères et d’affirmer sa position dans l’espace et le temps⁹⁹². L’énonciation met dès lors en place une articulation syntaxique de la vie qui devient en soi-même une enveloppe existentielle du style. En effet, la narrativisation du « moi » se dirige vers un maximum d’extraversion, vers la reconnaissance de toute médiation qui offre au sujet, en tant que centre d’indétermination, la possibilité de négocier un profil d’individuation. La capacité sensorielle aiguë du narrateur et son *vouloir-saisir* avec acuité autour de lui *des détails singuliers* évoquent ici la forme germinative d’un geste stylistique qui fait émerger la *semiosis*, fait vivre l’énoncé dans un acte spécifique d’appréhension des formes du monde. Autrement dit, ce « vouloir » fonctionne aussi comme une ouverture et peut de cette façon lier le sujet à divers possibles ou même à des

⁹⁹⁰ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 50.

⁹⁹¹ Jacques Ferron, *Les confitures de coings et autres textes*, op. cit., p. 28.

⁹⁹² Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 223.

« bifurcations » qui réorienteraient le cours de son devenir. On pourrait encore avancer sur ce point que, dans l'œuvre ferronienne, ce cadre de *socialisation*, en tant que fonds de possibles déterminations individuantes, commande la cohérence de sa démarche créatrice et associe les formes stylistiques de son œuvre à un domaine d'extériorité, à un champ différentiel de relations intersubjectives qui nourrissent par conséquent tout effort d'expression.

La réflexivité même de cet effort se traduit par la consubstantialité du langage et de l'humain, par « la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit⁹⁹³ ». Or, Jacques Ferron avait conscience du rôle joué par le « phénoménal social⁹⁹⁴ » dans son parcours scripturaire : il imprime ainsi les marques d'un chemin d'« exposition » et de « façonnement » de l'individu lorsqu'il inscrit dans le conte « Le pont », un narrateur qui se lance à la recherche de *rencontres* porteuses de nouvelles dispositions d'être⁹⁹⁵ :

Il y a de cela quelque temps. Le canal de la voie maritime n'était pas creusé. Le soir, j'avais la mauvaise habitude d'oublier ma clientèle et de changer de monde en changeant de rive. Le pont était au milieu de ce partage, divisé lui-même par son architecture et selon mon orientation. Lorsque je l'abordais par le sud, traversant vers le nord, à cause de son armature en-dessus du tablier, je n'avais guère l'impression de quitter la rue. Je passais à ciel ouvert jusqu'à l'île Sainte-Hélène. Là, il me semblait que déjà j'entrais à Montréal [...], tout à ma hâte de rencontres dont j'attendais beaucoup⁹⁹⁶.

⁹⁹³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 60.

⁹⁹⁴ Georges Molinié, *Hermès mutilé*, op. cit., p. 62.

⁹⁹⁵ Ferron disait : « Le pont a toujours eu beaucoup d'importance dans ma vie. Il était plus beau autrefois d'ailleurs. Quand je m'émancipais, je traversais le pont » (Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, op. cit., p. 208).

⁹⁹⁶ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 95.

On peut observer dans cet extrait que l'existence fictionnelle du narrateur se mesure à l'effort et à l'effet ressentis, à l'expérience du déplacement : sa manière d'occuper l'espace visuellement figurativisé renvoie à la présence du corps de l'énonciateur qui s'ouvre à une disposition perceptive de l'ordre du voir, de l'entendre, du sentir depuis un certain lieu, à un certain moment : « Lorsque je l'abordais par le sud, traversant vers le nord [...] », « Je passais à ciel ouvert [...] » et « Là, il me semblait que déjà j'entraais à Montréal [...] ». Dans cette perspective, le mode d'énonciation propre au texte définit la figure du « pont » comme une zone intermédiaire de convergence et de divergence. D'une part, le « pont » acquiert un aspect statique et localiste qui fait de lui un centre spatial et temporel concentrant des relations actuelles : c'est une zone de convergence des mouvements anthropomorphes, une zone qui agrège des vies et des espaces sociaux; d'autre part, le « pont » se présente sous un aspect dynamique qui se fond avec les trajectoires des sujets : c'est une zone aiguillant et distribuant des lignes de vie, une zone par conséquent de divergence⁹⁹⁷. Affecté par cette « zone aiguillant et distribuant des lignes de vie », le narrateur en mouvement se caractérise par son inclination à une plus grande disponibilité sensorielle, ce qui lui permet « d'épaissir son vécu quotidien⁹⁹⁸ ». Le sujet du regard, modalisé par le *vouloir-voir* le monde en profondeur, a besoin de ce déplacement pour élaborer la modalité de la vision, mais aussi ses dispositions d'individualité :

Qui dit transport, déplacement, dit nécessairement distance entre deux points, et par conséquent rapport d'éloignement et de proximité entre point de départ et point d'arrivée – ce dernier vu comme étranger, exotique, appartenant à un autre domaine, à un autre règne ou espèce, par rapport au premier qui, comme point d'origine, constitue le familier, le commun, l'endotique⁹⁹⁹.

⁹⁹⁷ Pierre-Antoine Navarette, « Sémiotique et sémantique de l'espace dans l'œuvre de Kateb Yacine, Nedjma », dans *Texte! Textes & cultures*, vol. 16, n° 3, 2011, p. 17, en ligne, <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=2902>>, consulté le 26 juillet 2015.

⁹⁹⁸ Laïla El Hajji-Lahrimi, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁹⁹ Pierre Ouellet, *Voir et savoir, op. cit.*, p. 212.

Dans la tension entre l'éloignement et la proximité, « changer de monde en changeant de rive » caractérise l'ouverture du « champ de quête¹⁰⁰⁰ » du sujet aux provocations imprévisibles de l'extériorité, comme si Ferron, sachant que cette quête du sens est constitutive de l'homme, souhaitait restituer et exhiber les modes de contact et de conflit qui définissent l'émergence d'un style d'être par l'expérience du monde en tant qu'altérité. Situées dans le cadre de la projection d'opérations virtuelles de conjonction, les *rencontres* tant attendues rendent ainsi possible la perspective d'un infini *pouvoir-être*, d'une logique d'individuation. D'un côté, le pouvoir-connaître place le sujet devant le multiple, de l'autre, la grande variété d'objets de valeur qui se trouve dans son champ de perception s'offre à lui dans une *extensité maximale*. Dans cette perspective, le sujet, en « quête » de l'« autre », en « manque » de l'« autre », observe et évalue les actions quotidiennes orientées vers la constitution d'un *sens de la vie* non dépourvu d'un certain effet esthétique. Voilà pourquoi, posé comme *potentiel* qui maintient la tension d'un cours de vie ouvert sur l'avenir, le déplacement euphorique du narrateur (« tout à ma hâte ») lui permet non seulement de s'exposer à des types de physionomie, à des formes de regard, à des attitudes et à des modes de vie, mais aussi d'élargir son désir de s'imaginer « autre », de devenir « autre », d'expérimenter d'autres manières d'être. Dans ce contexte, « faire » des rencontres signifie s'ouvrir à la présence d'un horizon de réponses affectives aux styles d'être auxquels le sujet s'expose pour enfin, par besoin d'expansion et de sortie, étendre son territoire intérieur vers l'émancipation de soi. Ainsi, le sujet

[...] n'a d'autre ressource que de se lancer dans un parcours largement aléatoire de découverte : découverte non pas de ce qu'il est [...], mais de ce qu'il est en

¹⁰⁰⁰ La « quête » en sémiotique désigne une « représentation spatiale, sous forme de mouvement et sur un mode duratif, de l'actualisation (correspondant à une relation de disjonction entre sujet et objet), et plus particulièrement, de la modalité du vouloir; l'aspect terminatif de la quête correspondra à la réalisation (ou conjonction entre sujet et objet) (Algirdas Julien Greimas et Joseph Coutés, *tome 1, op. cit.*, p. 305).

train de [...] « devenir » – et cela dans l'immanence de ses relations d'ordre à la fois intelligible et sensible avec le monde qui l'entoure¹⁰⁰¹.

L'« expérience du monde » inscrit encore le narrateur du conte « Le pont » dans un régime de saisie impressive :

Mais, au retour, fatigué, déçu, il [le pont] s'imposait à ma vue par sa superstructure et l'admirable enchevêtrement de ses poutres d'acier. La nuit le fermait comme une cathédrale. [...] La haute voûte noire finissait en s'ouvrant sur les feux des plus basses étoiles et les lumières de la plaine qui s'étant de Longueuil à Chambly, de Saint-Lambert à Saint-Amable, feux et lumières diversement groupés selon les constellations, les petits villages et les grands faubourgs. Les monts Saint-Bruno, Beloeil et Rougemont dressaient de sombres massifs au milieu de ce scintillement. Cette vue me me réconciliait avec ma rive. Chaque fois, je me jurais de ne plus la quitter¹⁰⁰².

Au niveau de la perception sensorielle, la saisie impressive manifeste ici la relation sensible du scripteur (centre de focalisation) avec le monde par l'intermédiaire de qualités et quantités perceptives. Par une superposition des figures iconiques, la dispersion des repères spatiaux dans l'extrait exprime une conjonction visuelle, un contrat perceptif sur les bases du *voir* et du *savoir*, ce qui permet au narrateur de tisser la composition picturale de la scène à l'aide d'un « ensemble figuratif qui l'englobe, qui la référentialise, et qui est polarisée sur le sujet, lequel est érigé en un acteur cognitif d'où émane d'une façon ou d'une autre la connaissance des lieux¹⁰⁰³ ». Par conséquent, les valeurs spatiales, déterminées par l'effusion des images, guident le regard du lecteur afin de le faire adhérer aux illusions référentielles.

¹⁰⁰¹ Éric Landowski, *Passions sans nom*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁰² Jacques Ferron, *Les contes du pays incertain*, op. cit., p. 257.

¹⁰⁰³ Denis Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola, Essai de sémiotique discursive*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-John Benjamins, 1985, p. 68-69.

Même si le narrateur reste à l'extérieur de son espace familial, les valeurs, actualisées par la modalité du *pouvoir-voir*, fondent une sorte de coprésence de l'ordre de la familiarisation et du rapprochement : « Cette vue me réconciliait avec ma rive ». En ce sens, le cadre visuel tracé par le sujet distant (« les lumières de la plaine qui s'étend de Longueuil à Chambly », « les plus basses étoiles », « feux et lumières diversement groupés », « de sombres massifs au milieu de ce scintillement ») établit les dispositions d'une *foi perceptive*, ou encore, d'un horizon de perception où « le sujet et l'objet fondent leur lien de valeur réciproque et existent l'un pour l'autre¹⁰⁰⁴ ». C'est ainsi que la « rive » du narrateur n'est plus *là-bas*, sur le mode de l'éloignement radical, mais elle est *là*, sur le mode de la proximité. Ce régime d'énonciation spatiale, généré par l'intensification du pôle d'attraction, figure en dernière instance la possibilité pour le sujet de *se réconcilier*¹⁰⁰⁵, de se solidariser et de se souder avec sa rive, confiant dans la réalité et dans la vérité du monde sensible¹⁰⁰⁶.

Cette « manière socialement caractérisable d'habiter le monde, d'entrer en relation avec autrui¹⁰⁰⁷ » définit alors un style d'être. C'est ainsi que, à partir de l'*inclination* du sujet pour la « découverte » de soi-même et de l'« autre », l'expérience de l'altérité apparaît comme le substrat de l'individuation et de la stylisation. La critique littéraire a déjà explicité de manière plus ou moins approfondie la présence protéiforme et polyvalente des représentations discursives de l'altérité dans l'œuvre ferronienne. On se souviendra ici des travaux de Betty Bednarski qui dévoilent les

¹⁰⁰⁴ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 157.

¹⁰⁰⁵ Selon *Le Petit Robert*, « se réconcilier » signifie « ne plus être divisé, déchiré, mécontent de soi » (Paul Robert, op. cit., p. 1627).

¹⁰⁰⁶ Denis Bertrand, *Précis de Sémiotique littéraire*, op. cit., 2000, p. 149.

¹⁰⁰⁷ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, op. cit., p. 101-102.

multiples couches de la construction de l'« autre » dans l'ensemble des textes de Ferron :

[...] dans le cas de Jacques Ferron il y a dynamique, ajustements, réajustements, repositionnements continuels, l'*autre* étant tantôt circonscrivant, tantôt circonscrit, les asymétries se déployant, se configurant, se reconfigurant à l'infini [...] prenant place dans un vaste réseau d'altérités emboîtées¹⁰⁰⁸.

Dans cette « dynamique d'ajustements, de réajustements et de repositionnements continuels », la manière dont l'œuvre ferronienne mobilise et textualise non seulement des formes linguistiques d'un style, mais aussi des conduites d'individuation replace au cœur du processus de stylisation l'exigence de l'altérité qui, dans un rapport de force avec le sujet et ses propres potentialités, traverse tout mouvement d'écriture et tout surgissement d'un être individuel. Cette exigence concerne particulièrement les récits sur la folie de Jacques Ferron. Ainsi, traversant de bord en bord le vaste corpus de l'auteur, la folie configure de manière fondamentale le récit « Le pas de Gamelin¹⁰⁰⁹ », mais, comme le démontre Pierre l'Hérault, elle s'inscrit aussi au cœur de

[...] *Cotnoir* et des rapports du vieux médecin et du jeune Emmanuel; au cœur de *L'amélanchier* et de la relation de Léon de Portenqueue et son protégé Jean-Louis Maurice. Il y a encore de la folie de Baron dans *Les roses sauvages*, suivie par celle de l'auteur de la *Lettre d'amour*. Dans *Papa Boss*, s'il ne s'agit peut-être pas de la folie strictement dite, du moins est-il question d'une femme complètement dépossédée d'elle-même par un vous narratif [...] ¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁸ Betty Bednarski, « De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements », *op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁰⁹ Jacques Ferron, *La conférence inachevée, Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, 302 p.

¹⁰¹⁰ Pierre l'Hérault, « Entretiens avec Jacques Ferron », dans Ginette Michaud (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 426-427.

Sans oublier ici que les *Contes du pays incertain* abordaient déjà le thème de la folie. Pour n'en citer que deux, les contes « Le perroquet » et « Retour à Val-d'Or » projettent la représentation d'un individu placé au centre d'un système spatio-temporel de déséquilibre, d'incomplétude, d'instabilité et de perte des certitudes. Ces récits participent clairement à la circulation des formes de la folie au sein de l'œuvre ferronnienne et intègrent ce que Christiane Kègle appelle le régime du *discours narratif* : « Ferron avait cherché à rendre compte de la folie en la faisant endosser à ses personnages, ayant surtout recours à la troisième personne narrative et à la focalisation externe¹⁰¹¹ ». Ce mode discursif, qui se produit par un glissement du « je » locuteur vers l'instance de la troisième personne, permet à l'énonciateur « de se percevoir comme un autre » et de créer un effet de distanciation¹⁰¹² : le soi se dit dans la distance, à travers le régime du débrayage, qui le rapproche du « il ». Toutefois, dans le conte « Le perroquet », cette *apparente* distanciation s'accompagne d'une certaine *pratique de soi*, marquée par le déploiement d'une sensibilité empathique, compatissante, du sujet de l'énonciation :

La discussion nous avait immobilisés près du seuil. C'était par un après-midi de soleil. Les vitres reflétaient la lumière. Un nuage survint. Avant de m'éloigner, je jetai un coup d'œil à la fenêtre. Je vis quelque chose de blanc. C'était la tante Donatienne, c'était la fine demoiselle qui nous montrait son pauvre derrière de dentelle¹⁰¹³.

Dans cet extrait, le motif de la folie cesse de concerner uniquement la constitution d'un « il » linguistique, révélé par la matérialité textuelle, pour impliquer, d'une toute autre façon, l'instance du discours dans ses rapports avec les conditions perceptives et

¹⁰¹¹ Christiane Kègle, « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », dans *Voix et images*, vol. 18, n° 3, 1993, p. 498.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 505-506.

¹⁰¹³ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 109.

sensibles, voire affectives, de la signification¹⁰¹⁴ : « C'était par un après-midi de soleil. Les vitres reflétaient la lumière. Un nuage survint [...], c'était la fine demoiselle qui nous montrait son pauvre derrière de dentelle ». Ce mode d'énonciation indique que, même si les constructions textuelles mettent en évidence la distanciation et l'objectivation des acteurs du discours, il y aura toujours un double conflictuel exprimé par l'émergence constante du « je » producteur de la signification. Voilà pourquoi le sujet « ne peut pas se présenter comme un pur sujet cognitif "rationnel" »; en effet, dans son parcours qui conduit à l'avènement de la signification et à sa manifestation discursive, il rencontre obligatoirement une phase de « sensibilisation » thymique¹⁰¹⁵ ». De ce fait, la reconnaissance de l'état dysphorique de tante Donatienne expose l'intrication de cette duplicité narrative dans la mesure où Ferron inscrit dans le conte « Le perroquet » une manière propre de comprendre l'« autre » et de porter une attention particulière à sa condition mentale. Par delà et à travers le message, un état d'âme, une attitude thymique, proche de la passion de la « pitié¹⁰¹⁶ », présuppose un certain partage des maux d'autrui et exprime par conséquent la participation interne du « moi » de l'énonciateur au contenu de l'expérience perceptive. C'est à ce moment que l'énonciateur dévoile son *corps énonçant* ému, un *corps-témoin*, marqué par ses expériences et ses croyances. En dernière instance, cette manière de sentir l'« autre » se rallie à un mouvement perceptif singulier du monde qui, à la fois distancié et plein d'affect¹⁰¹⁷ », institue un « *ethos* discursif ». L'aspect affectif « prédominant dont sont investies les représentations des médecins dans l'œuvre ferronienne pourrait trouver là sa

¹⁰¹⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 8.

¹⁰¹⁵ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 13.

¹⁰¹⁶ Élisabeth Rallo Ditché et al., op. cit., p. 240.

¹⁰¹⁷ Ginette Michaud, « Postface : Les contes d'adieu de Jacques Ferron », dans Jacques Ferron, *La conférence inachevée, Le pas de Gamelin et autres récits*, Édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 246.

disposition originelle¹⁰¹⁸ », sa voix intime : la voix du dire, de l'exprimer et de l'indiquer qui relance le sentiment d'un contact, chaque fois unique et singulier, avec le monde. C'est ainsi qu'on peut affirmer dans le sillage de Meschonnic qu'il y a « l'énonciation, l'énonciateur, dans la voix, chargée soit d'émotions, soit de son rapport aux autres, rapport dit subjectivement, énoncé tel qu'il est reçu par l'autre [...] »¹⁰¹⁹. En ce sens, la figure de l'énonciateur qui supporte le ton à la fois compatissant et dénonciateur du récit « peut être caractérisée psychologiquement, se voir affectée de dispositions mentales qui soient le corrélat des affects qu'engendre le mode d'énonciation¹⁰²⁰ ». Compatir et dénoncer s'associent, par conséquent, au « cri d'alarme de Ferron contre le traitement des malades mentaux¹⁰²¹ » :

Et il requérait mes services pour la mettre à l'asile. Je ne fus pas surpris : la mode est à l'internement. Lorsqu'un indésirable n'est pas criminel, on le dit malade; ainsi peut-on l'incarcérer sans procès. À ce point de vue, la médecine est une institution commode, qui supplée la justice. Les médecins d'ailleurs se prêtent au rôle; ils font d'excellents geôliers. Il ne leur reste plus à apprendre que le métier de bourreau...¹⁰²²

Dans ce fragment du conte « Le perroquet », Jacques Ferron dénonce les « figures obsédantes des médecins [...] dysphoriquement investies. Négativité à laquelle viennent s'opposer, par ailleurs, les individus déclarés fous, dont il importe de préserver l'intégrité¹⁰²³ ». D'une manière encore plus accentuée, dans « Le pas de

¹⁰¹⁸ Christiane Kègle, « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 502.

¹⁰¹⁹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 292.

¹⁰²⁰ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰²¹ Christiane Kègle, « Folie et littérature », dans *Québec français*, n° 91, 1993, p. 68.

¹⁰²² Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰²³ Christiane Kègle, « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », *op. cit.* p. 502-503.

Gamelin », cette voix négative, dysphorique, envers la médecine, attaque crûment les mauvais traitements médicaux subis par les malades mentaux : « La médecine commence à sévir contre elle. C'est une médecine d'homme, assez équivoque, sinon perverse. On lui fera des électrochocs, thérapie le plus souvent répressive, parfois terrifiante¹⁰²⁴ ». Par ces critiques, l'écrivain confronte donc l'autorité médicale, qui s'en trouve discréditée, et essaie de rendre aux fous et aux folles une voix que le système, habituellement, étouffe et réprime. Il s'agit d'un effort de « préservation » de l'« autre », de « protection » de la singularité de chaque individu, quelles que soient les « catégories » auxquelles on voudrait le voir se conformer. Le conte « Le perroquet » témoigne encore une fois de ce traitement de la folie comme un « phénomène individuel » dont il faut privilégier la singularité¹⁰²⁵ :

- Elle vous semble folle, n'est-ce pas, docteur?

- Bizarre, peut-être, affectée, assurément, mais elle n'est pas folle. Autrement il faudrait vider les couvents, les académies, et mettre toutes les poétesses du Canada, toutes les nonnes de la terre à l'asile.

Il semble surpris de mon manque de discernement.¹⁰²⁶

La représentation de l'univers des maladies mentales joue ainsi sur les ambiguïtés qui entourent la *déraison* afin d'offrir au lecteur une façon de l'évaluer, la comprendre et la penser autrement. Par conséquent, l'énonciation de la folie dans l'œuvre ferronienne convie le lecteur à une réflexion sur une « éthique de l'existence », sur les modes d'individuation de la « normalité » et de la « déraison » : « Il semble surpris de mon manque de discernement ». Quoi qu'il en soit, ces modes d'individuation impliquent ici une relation intime et conflictuelle avec un *plan existentiel* qui, dans la profondeur à reconstruire entre la vie et le langage, fait, selon

¹⁰²⁴ Jacques Ferron, *La conférence inachevée*, op. cit., p. 60.

¹⁰²⁵ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, op. cit., p. 63.

¹⁰²⁶ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 103.

Herman Parret, « retour à l'authentique, à l'origine des expériences¹⁰²⁷ ». L'énonciateur fait alors entendre le dialogue de soi à l'« autre », fait appel à un temps et à un espace d'où il tire la force pour construire son discours et ses conduites esthétiques, puisque « à partir d'une situation vécue comme triviale, le monde perceptible s'élargit brusquement¹⁰²⁸ ». La scène finale du « Pas de Gamelin » exprime de façon exemplaire ce moment « trivial », dont parle Per Aage Brandt, où la « présence » même, immédiate, éprouvée, de l'« autre » incarne la force esthétique, qui encadre la signification en tant que dimension du travail sémiotique, pour donner vie à la construction textuelle :

Hélas ! mon usurpation tirait à sa fin. Le Général quitta Saint-Jean-de-Dieu peu après l'arrivée de Louise à Sainte-Rita. Je n'y retournerai qu'une fois. Ce fut pour constater dans quel état se trouvait Monique Fontaine après la lobotomie, longtemps complotée qu'elle venait de subir. Suzanne m'avait dit au téléphone qu'elle était paralysée. [...] Sachant que je m'étais opposé à l'intervention, elle n'eut pour moi qu'un regard de souverain mépris. Je n'avais plus qu'à m'en retourner, penaud. Auparavant, j'irai faire un tour à Sainte-Rita, la salle de mon élection, et qu'y trouverai-je ? Dans la section des cabanons, attachée par une cheville au mur du passage, Louise hébétée par les neuroleptiques, baveuse, allongée par terre. On lui avait extrait les incisives pour l'empêcher de mordre, ne lui laissant que les crocs. À ma vue, elle esquaissa un sourire édenté. Du plus profond de sa déchéance, elle, naguère Dieu-plus-que-Dieu, elle me considérait avec un peu d'ironie, parce que je n'étais plus le Général, et avec quelque reproche, un reproche à peine perceptible, parce que j'avais fermé l'oreille aux jongleries verbales et à la poésie, parce que je l'avais abandonnée, hélas !¹⁰²⁹

Ce fragment expose un certain paysage mental du *grotesque* où les gestes d'écriture désignent une façon de percevoir, de sentir et de saisir l'« autre » dans sa différence spécifique : « Louise hébétée par les neuroleptiques, baveuse, allongée par terre. On

¹⁰²⁷ Herman Parret, *Le sublime du quotidien*, op. cit., p. 20.

¹⁰²⁸ Per Aage Brandt, *Dynamiques du sens. Études de sémiotique modale*, Aarhus, Aarhus University Press, 1994, p. 220.

¹⁰²⁹ Jacques Ferron, *La conférence inachevée*, op. cit., p. 98-99.

lui avait extrait les incisives pour l'empêcher de mordre, ne lui laissant que les crocs. À ma vue, elle esquissa un sourire édenté ». Ferron démontre ici que la différence est difficile à pratiquer, difficile à prendre vraiment en charge, et il refuse d'apaiser sa relation à l'altérité, de rendre la relation à la différence tranquille. L'instant esthétique exprimé par la densité de la scène caractérise en effet un « conflit d'individuations », une difficulté à affronter d'autres *manières d'être* lorsqu'elles surgissent comme une « surprise » et qu'elles constituent une force de contestation : « elle n'eut pour moi qu'un regard de souverain mépris », « elle me considérait avec un peu d'ironie », « avec quelque reproche, un reproche à peine perceptible » et « je l'avais abandonnée ». Maurice Merleau-Ponty considérait d'ailleurs l'expérience sensible comme l'ouverture du sujet à d'autres manières, qui s'imposent comme des directions de vie : « les visages et les paysages m'apportent tantôt le secours et tantôt la menace d'une manière d'être homme qu'ils infusent à ma vie¹⁰³⁰ ». L'ouverture du narrateur-médecin aux formes toujours agissantes de la folie rapatrie le texte dans la vie et avance un « pli intérieur » et une piste existentielle qui s'accompagnent d'un « dévoilement de soi par autrui à soi-même¹⁰³¹ ». Ce rapport intime à la « folie » nourrit ainsi des modalités intentionnelles de représentation fictionnelle et propose au lecteur un accès à la façon que possède l'énonciateur de se tenir dans les œuvres, à son « style d'être », enfin. L'affirmation de cette « manière à soi » ne relève pourtant pas d'un simple mécanisme rationnel de textualisation, au contraire elle enracine la réalité du récit et de la narrativité dans une valeur subjective latente de l'ordre de l'expérience vécue (sentie).

L'attitude perceptive et cognitive qui se dégage de l'extrait assurent l'émergence d'une certaine représentation de la conduite existentielle de l'individu, pris au sein

¹⁰³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 56.

¹⁰³¹ Georges Molinié, *Hermès mutilé, op. cit.*, p. 64.

des coordonnées et de la durée de sa conscience : « j'avais fermé l'oreille aux jongleries verbales et à la poésie, parce que je l'avais abandonnée, hélas ». La spécificité de ce discours réside en ceci qu'il désigne l'émergence d'un sujet sentant, soit son mode d'existence, sa proprioceptivité, sa façon d'entrer en relation avec les signifiants du monde. Jacques Fontanille caractérise cette « émergence conflictuelle » d'« éveil affectif », l'étape pendant laquelle le sujet est ébranlé : « sa sensibilité est éveillée, une présence affecte son corps¹⁰³² ». L'interjection « hélas », exprimant le moment de la plus grande empathie avec une autre manière d'être, clôt le texte et inscrit le sentiment de soi au plus profond du vécu existentiel : l'expérience à l'altérité blesse le sujet, contrarie son rythme intérieur, le défie. La nature de ces empreintes diégétiques, dont le mode de signifier s'associe à la « chair » mouvante du *sujet énonçant*, se déploient autour d'un accent d'intensité ou d'un effort¹⁰³³ d'affirmation d'un style d'être. Par conséquent, si, d'un côté, les dispositions perceptives et subjectives exprimées par le narrateur-médecin à l'égard du sujet « fou » justifient la situation d'énonciation, de l'autre, elles orientent l'appréhension sensible du monde et contribuent à l'opération de (re)figuration fictionnelle de l'expérience de la folie. Jacques Fontanille parlera alors d'« esthésies » :

[...] ces moments de fusion entre le sujet et le monde sensible; à cet égard, l'esthésie procure un ancrage méthodologique à la démarche phénoménologique, puisqu'elle apparaît dans le texte comme un moment de rencontre avec les « choses mêmes », avec quelque chose qui semble émaner de l'être même, qui *apparaît* au sujet grâce à la saisie impressive¹⁰³⁴.

¹⁰³² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 130.

¹⁰³³ Jacques Fontanille, « L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps », dans *Semen*, n° 32, 2011, en ligne, <<http://semen.revues.org/9396>>, consulté le 14 novembre 2015.

¹⁰³⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, op. cit., p. 228-229.

Cette saisie impressive établit une corrélation dynamique entre la configuration de l'œuvre et la manière d'être et d'agir de celui qui élabore cette configuration. Le « style d'être » attaché à l'énonciateur se voit ainsi érigé par la construction esthétique de l'aspect physiologique, pathologique et psychologique de l'« autre » qui, d'une façon symbolique, convoque et renvoie l'individuation à un contexte social, culturel, à des pratiques et à des perceptions diverses et particulières à la fois. Dans cette perspective, les modalités de l'individuation et de la stylisation résident dans tout rapport intime, éprouvé, expérientiel et esthésique avec les « choses mêmes », puisque, lorsqu'un sujet s'efforce d'examiner l'*état de choses* qui se déploie devant ses yeux, sa compétence affective est activée. Voilà que la puissance de ce rapport détermine l'exercice d'un certain « style d'être » des instances énonciatives de l'œuvre ferronienne : cette manière d'être, tournée vers les réalités sociales, engage également des modes de création, de performance et de transmission de valeurs soit textuelles, soit axiologiques. Une dynamique de subjectivation se joue alors entre l'instance narrative, qui prend en charge l'inscription des représentations fictionnelles socialement partagées, et l'instance du discours, l'être « en *chair* » et « en *os* » qui préfigure des ressources multiples et parfois contradictoires pour la configuration de soi. L'œuvre ferronienne manifeste ainsi un corps-à-corps entre le sujet producteur du discours, guidé par ses « orientations du vivre », et des directions formelles projetées par les textes. La démarche individuelle de création conditionne en dernière instance une manière de répliquer à la vie qui, façonnée par les « rencontres quotidiennes » des dispositions du monde sensible, configure un espace d'existence où « écrire devient une nécessité vitale¹⁰³⁵ » à Jacques Ferron.

¹⁰³⁵ Ces paroles apparaissent dans une lettre que Jacques Ferron a envoyée à son beau-frère Robert Cliche (Marcel Olscamp, « Jacques Ferron en Gaspésie », *op. cit.*, p. 45).

6.2 Stylisation : entre le langage et le monde

Les dispositions énonciatives et narratives qu'on vient d'observer dans quelques textes de Jacques Ferron ont le mérite de révéler que, au-delà d'un *savoir-faire* et d'un *savoir-dire*, un *savoir-être* dans la durée et dans l'espace du monde s'impose comme le fondement même de toute forme d'individuation et de stylisation. Dans cette perspective, une logique de carrefours existentiels contribue à animer et à configurer l'émergence de régimes textuels et énonciatifs qui président aux façons de se présenter dans le discours, d'agir, de percevoir le monde et les choses. L'esthétisation du monde, centrée entre autres sur la figuration des narrateurs/personnages et de leurs univers sociaux¹⁰³⁶, consiste alors à sensibiliser le lecteur non seulement à l'irréductible singularité d'un mode particulier d'écrire, mais aussi à l'affirmation d'une manière propre à l'écrivain d'orienter, dans la différenciation et l'unification de son projet d'œuvre, l'expérience d'un devenir-sens des formes textuelles. Un tel « projet d'œuvre » expose en quelque sorte les articulations entre le style et les formes du quotidien dans leur rapport de dépendances. C'est ainsi que la réflexion sur le style repose moins sur la modélisation d'une identité fondée sur l'affirmation d'une organisation « inouïe » de la matérialité linguistique, que sur les déterminations d'une *sensibilité* particulière, qui définit d'ailleurs les positions effectives et affectives des actes d'énonciation.

En ce sens, les instances du discours ferronien ne construisent pas de simples *narrateurs/personnages* placés sous les yeux du lecteur; au contraire, par leur ancrage dans un « principe de réalité », l'auteur élabore véritablement des propositions de formes avancées par les textes, c'est-à-dire « des manières d'être, des façons de

¹⁰³⁶ Il est important de noter que, même si d'une façon générale les contes de Jacques Ferron retracent les bases des contes populaires où les personnages ne sont pas fortement psychologisés, ils manifestent sans doute une sphère subjective caractérisant une individualité.

répondre à la vie¹⁰³⁷ ». Les gestes énonciatifs et narratifs qu'on retrouve dans les textes ferroniens révèlent ainsi la trace, la *genèse* d'un mode de discursivité qui expose l'invention de la signification et l'origine perceptive et émotive de la fiction à partir de l'actualisation du monde sensible et intelligible. Mais, encore une fois, cet ancrage du texte et, par conséquent, du style dans un principe de réalité, loin de se configurer comme une *mimesis* du vécu, permet de repenser les relations qu'expérience du monde et expérience d'écriture peuvent établir. À côté des discussions sur l'aporie percept/concept de Pierre Ouellet, on rencontre également ici la question de l'*irreprésentable* que Jacques Rancière pose dans son article « S'il y a de l'irreprésentable¹⁰³⁸ ». Dans un premier temps, l'irreprésentable peut signifier que les événements et les êtres ne peuvent pas « trouver un représentant de [leur] absence à la mesure de ce qu'il[s] sont », qu'ils ne disposent pas d'« un schème d'intelligibilité à la mesure de [leur] puissance sensible¹⁰³⁹ ». Dans cette perspective, Rancière avance que cette « fracture » tient à la nature même des moyens de l'expression et de la représentation, ce qui détermine l'impossibilité de combler la « distance entre le langage dont nous [disposons] et cette expérience que [...] nous [sommes] en train de poursuivre dans notre corps¹⁰⁴⁰ ». Denis Bertrand, commentant le travail de Rancière, montre que trois propriétés générales caractérisent cette distance : la première est celle de l'*excès de présence* de toute mise en discours qui, dans l'impossible présentation intégrale d'un événement, ne peut que sélectionner, isoler, intensifier ou occulter des traits. Mais ce faisant, la représentation procède à

¹⁰³⁷ Alexandra Bidet et Marielle Macé, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », dans *Revue du MAUSS*, n° 38, 2011, p. 406.

¹⁰³⁸ Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », dans Jean-Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer. Rencontres à la maison d'Izieu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le genre humain », 2001, p. 81-103.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

une *soustraction de l'existence* de l'expérience (deuxième propriété) qui, du même coup, s'absente. Et, enfin, la troisième propriété concerne l'*incompatibilité des affects*, puisque le *pathos de l'auditoire* est incompatible avec « le statut même de l'expérience alors excessivement et imparfaitement restituée »¹⁰⁴¹. Ainsi, parler de la manière dont la « mythologie personnelle » d'un auteur a infusé dans une vie concrète, dans des pratiques d'individuation tributaires des « êtres » qui l'entourent, implique évidemment qu'on tienne compte d'un tel paradoxe constitutif de la représentation. En ce sens, le mouvement de stylisation, qui spécifie les formes stylistiques, participe au travail de *resserrement* de ces trois propriétés pour, enfin, renouveler dans l'écriture la singularité de l'expérience vécue par le sujet producteur du discours. La singularité d'un style, tributaire de la nuance fine des situations du monde extérieur, dépend alors de la relation entre deux plans de deux langages :

[...] d'un côté, celui de l'épreuve corporelle, sensible, passionnelle et axiologisée, appelant donc une relation entre la substance de son expression, la chair, et celle de ses contenus, la douleur, la faim, les regards; et de l'autre celui de l'écriture, de sa syntaxe et de son tempo sur le plan de l'expression, de son traitement des figures et de leurs parcours narratifs et thématiques sur le plan du contenu¹⁰⁴².

Mais la singularité de l'expérience sensible du monde « doit rencontrer dans le langage des valences homologues pour devenir enfin expression¹⁰⁴³ ». Cette homologie, « à la fois sensible et formelle, entre les plans de l'expression et du contenu du texte, d'un côté, et la *sémiosis* dans l'expérience du monde, de l'autre¹⁰⁴⁴ », conditionne la possibilité même d'énoncer et détermine les conditions

¹⁰⁴¹ Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », *op. cit.*, p. 133-134.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁴⁴ Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », *op. cit.*, p. 136.

d'existence et d'apparition des valeurs discursives, en tant que continuité entre la situation de l'homme dans le monde et le langage en ses usages, non en termes d'un simple rapport de cause à effet, mais d'un rapport essentiel de fondement. Le plan de l'*épreuve corporelle* et le plan de l'*écriture* se trouvent alors unifiés par l'opération de « semi-symbolisme¹⁰⁴⁵ » qui, selon Denis Bertrand, « invite à percevoir [...] une visée ontique où expérience sensible intime et expérience du langage coïncident au plus près du sentiment de réel¹⁰⁴⁶ ». C'est ainsi qu'on peut parler de style, non comme enveloppe ornementale du sens, mais comme mouvement même de l'œuvre et de l'être, comme forme et force de l'engagement du sujet producteur du discours dans ses pratiques. On est alors en mesure de reconnaître le principe qui autorise à tout style d'apparaître comme hétérogène, comme individuel et social à la fois dans la mesure où la réalisation semi-symbolique du discours établit des « passerelles » entre l'expérience et l'énonciation. Dans ces termes, la sémiotique contemporaine peut interroger « le concept de style, avec sa double valence: à la fois production individuelle issue de la révocation, et production collective consolidée par la convocation¹⁰⁴⁷ ».

Cette réflexion permet de repérer, au sein d'un exercice d'écriture, l'activité par laquelle la stylisation semble magnifier des régimes d'élaboration et de valorisation se rapportant directement à une certaine gestion de l'agir expérientiel. Par

¹⁰⁴⁵ Traditionnellement, la notion de semi-symbolisme est définie en sémiotique « non par la conformité entre des unités du plan de l'expression et du plan du contenu, mais par la corrélation entre des *catégories* relevant des deux plans » (Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Dictionnaire, tome 2, op. cit.*, p. 203). Cependant, Denis Bertrand met cette notion en rapport avec la dimension phénoménologique du sens dans la perception : le semi-symbolisme « parle au sensible. Il restitue dans le langage une part de l'expérience immédiate. Il affaiblit la médiation obligée du stade symbolique. Il atteste l'immersion du sujet dans le sensible et lui fait ré-éprouver l'expérience esthétique » (Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », *op. cit.*, p. 129-130).

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁴⁷ Denis Bertrand, « Entretien avec Amir Biglari », *op. cit.*, p. 40.

conséquent, une telle gestion montre comment le « dit », ou un *pouvoir-dire*, est forgé au contact d'un apport extérieur modalisant, comment une singularité dialogue avec différentes médiations culturelles en faveur d'une incessante relance de la stylisation. Plus encore, on peut soutenir que toute stylisation, conçue dans les dépendances d'un processus de « genèse », affiche un parcours de production artistique imaginé comme un « cheminement de l'individuation » qui part des conditions de « potentialisation » originelles du monde, pour aboutir, à travers sa « virtualisation » et son « actualisation », jusqu'au stade de la « réalisation » textuelle, c'est-à-dire en passant des préconditions de la signification aux manifestations discursives¹⁰⁴⁸. En ces termes, l'émergence d'un style affiche ses filiations à un « lieu génétique », à « un milieu primitif où s'ébauchent les images des formes que l'on retrouve dans le monde sensible¹⁰⁴⁹ ». Denis Bertrand parlera d'une « instance antérieure, plus originaire, plus génitive, se tenant au plus près de l'engendrement, à partir de l'impression sensible¹⁰⁵⁰ ». De son côté, Paul Klee affirme que si

[...] nous laissons se développer selon ce processus une œuvre première, en son ébauche, nous aurions l'occasion de comprendre les choses d'un peu plus près : tout d'abord, le phénomène de la mise en forme : mise en forme par rapport et en relation avec l'impulsion créatrice, mise en forme au sens d'ensemble de conditions vitales, déploiement des forces depuis le déclenchement mystérieux jusqu'à la réalisation du but recherché. [...] La mise en forme détermine la forme; elle lui est donc supérieure. La forme ne doit donc jamais et en aucun cas être considérée comme accomplissement, résultat, fin en soi; mais comme genèse, devenir, être¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁸ Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴⁹ Sophie de Mijolla-Mellor, « De l'informe à l'archaïque », dans Sophie de Mijolla-Mellor et Paul-Laurent Assoun (dir.), *L'informe et l'archaïque*, Le Bouscat, L'esprit du temps, 2005, p. 9.

¹⁰⁵⁰ Denis Bertrand, « Émotion et temporalité de l'instant », dans Jacques Fontanille et Denis Bertrand (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 412.

¹⁰⁵¹ Paul Klee, *Écrits sur l'art I. La pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller, trad. Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 169.

C'est alors que les phénomènes de mise en forme d'une œuvre parcourent ce cheminement d'individuation qui, élargi à une expérience de création, combine des éléments hétérogènes en devenir pour dessiner forcément un profil de stylisation. Le *faire-œuvre* se recouvre, dans cette optique, d'une trajectoire pulsionnelle qui s'accompagne de « formes en transition, de l'hybride et de l'hétérogène dont les tensions animent le style¹⁰⁵² ». Bruno Martinelli propose ainsi de relier l'étude de l'objet au processus de sa fabrication :

[...] l'objet ne permet de saisir que certains points d'achèvement ou d'expression du style. Le projet dont il est la concrétisation reste le plus souvent à l'arrière-plan. Cette totalité concrète est à comprendre en tant qu'instance active et organisatrice. Elle doit être observée dans le processus d'élaboration et d'usage. Le style s'y exprime en puissance, en acte et en évolution¹⁰⁵³.

Observer la *stylisation* « en tant qu'instance active et organisatrice » implique, dans cette perspective, une nouvelle façon de comprendre les relations singulières que toute pratique discursive tisse entre l'expression verbale et le monde, entre le scripteur et la textualité de son œuvre. Une approche conséquente de la stylisation doit ainsi indiquer les directions du « devenir singulier » de l'œuvre, mais aussi les chemins d'une dynamique d'individuation du sujet producteur du discours et de son effort de façonner sa propre existence, de moduler sa disposition à « préparer » des pensées, des souvenirs, à réfléchir à ses façons de dire et de se rapporter aux « autres », à augmenter ses capacités d'attention et ses manières de voir, à moduler son propre accès au monde, à d'autres liens, à d'autres manières d'être, enfin¹⁰⁵⁴. Tout ceci confirme en fait que « l'écrivain au travail, doté d'un corps, d'un

¹⁰⁵² Anne Herschberg Pierrot, « Chemins de l'œuvre », *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁵³ Bruno Martinelli, *L'interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 47.

¹⁰⁵⁴ Marielle Macé, *Façon de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 43.

imaginaire et d'une mémoire¹⁰⁵⁵ », n'est pas à l'écart d'une socialité et que son style participe d'un lieu de tensions esthético-sémantiques qui replace l'œuvre singulière et la construction de soi dans le contexte d'une histoire des pratiques d'écriture. C'est ainsi que le style ferronien, intégrant figuration fictionnelle et *praxis* collective, peut se présenter comme le principe de l'économie éthique d'un acte singulier d'écriture qui relie, dans une collaboration intime, celui qui en fait l'expérience.

6.3 Posture et stylisation

Mais, au-delà d'une observation des mouvements de stylisation et d'individuation centrée sur le niveau des instances énonçantes et textuelles, la réflexion sur l'instanciation des formes stylistiques peut aussi tenir compte du champ ouvert par la notion de « posture ». Plus spécifiquement, il s'agit de comprendre le mouvement de stylisation selon un autre niveau de structuration du sens, celui qui se fonde sur les positionnements et les conduites institutionnelles complexes de l'auteur et qui s'interprète dans l'entrecroisement entre l'identité énonciative, telle qu'elle se construit par des moyens verbaux, et l'identité de l'auteur, tel qu'il apparaît directement à la perception autant dans sa « fonction-auteur » que dans sa réalité psycho-sociale d'être inséré dans le monde. Cette problématique invite à repenser « les cadres qui régissent l'énonciation dans la modernité », la singularisation des auteurs par leurs prises de position, l'impact de leur médiatisation sur leur écriture et leur rapport aux lecteurs, les effets des genres et des styles sur leurs postures d'écrivains et, enfin, sur l'engagement du corps physique de l'auteur dans son

¹⁰⁵⁵ Anne Herschberg Pierrot, « Peut-on parler d'un style de genèse? », dans Laurent Jenny (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p., 117.

écriture¹⁰⁵⁶. Dans cette perspective, le style d'un texte littéraire peut être reconnu dans une série d'élaborations à des degrés variés d'extension : au sein de l'œuvre elle-même, entre les œuvres d'un même auteur, entre les œuvres, contemporaines ou non, exploitées par l'auteur pour parfaire son projet esthétique, et, finalement, dans une *performance* globale de l'auteur « qui a valeur de *positionnement* dans une sphère codée de pratiques¹⁰⁵⁷ » et qui l'amène « à voir, à savoir et à dire : à connaître et à comprendre, et à établir avec le réel un rapport intelligent, esthétique et réfléchi¹⁰⁵⁸ ». Cette discussion permet ainsi de mettre en rapport un ensemble de positions théoriques qui encadrent les relations tendues entre l'« homme du monde » et l'écrivain, entre le « *moi* littéraire » et le « *moi* extérieur », puisque selon Philippe Jousset, [...] la vie privée n'est-elle pas séparée de la vie de l'œuvre, mais celle-ci nourrit celle-là, se reverse sur elle, l'irrigue, la fait signifier¹⁰⁵⁹ ».

Afin de diminuer l'abyme creusé entre l'individu et ses œuvres, la notion de « posture » s'efforce de cerner la part du monde qui s'immisce dans le texte. Les recherches de Jérôme Meizoz, l'un des principaux représentants de cette école critique, essaient de « dépasser la vieille division des tâches entre spécialistes de l'interne et de l'externe textuel : ainsi une posture d'auteur implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ

¹⁰⁵⁶ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 8.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁵⁸ Per Aage Brandt, *La charpente modale du sens. Pour une sémio-linguistique morphogénétique et dynamique*, Aarhus-Amsterdam, Aarhus University Press-John Benjamins, 1992, p. 144.

¹⁰⁵⁹ Philippe Jousset, « L'œuvre ou la vie? », dans Philippe Jousset (dir.), *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 16-17.

littéraire¹⁰⁶⁰ ». La notion de posture entrelace en quelque sorte les trois instances distinguées par Dominique Maingueneau : la personne (l'être civil), l'écrivain (la fonction-auteur dans le champ littéraire) et l'inscripteur (l'énonciateur textuel)¹⁰⁶¹. En ces termes, cette notion vise à intégrer les dimensions textuelle et contextuelle¹⁰⁶², ou encore, à articuler l'extérieur et l'intérieur du texte : « d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*¹⁰⁶³ ». Pour Meizoz, la posture est co-construite, à la fois dans le texte, par l'écrivain, et hors de lui, par le public et les divers médiateurs (journalistes, critiques, biographes, etc.). Image collective, elle se rencontre ainsi dans toute la périphérie du texte : du péri-texte (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'épi-texte (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire)¹⁰⁶⁴. Bref, la « posture » se définit comme la présentation de soi d'un écrivain, l'image qu'il construit discursivement et extra-discursivement dès lors qu'il occupe une position dans le champ littéraire. Une telle présentation se caractérise ainsi par une « identité sociale forte », ou encore, par un « rôle thématique » qui *habille* la manière dont l'auteur, dans l'élaboration de son œuvre, se présente et se positionne singulièrement vis-à-vis du champ littéraire. De ce point de vue, le rôle thématique inscrit l'individuel dans le collectif et définit les appartenances

¹⁰⁶⁰ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, en ligne, <<http://aad.revues.org/667>>, consulté le 17 décembre 2015.

¹⁰⁶¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 107-108.

¹⁰⁶² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 17.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶⁴ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », op. cit.

momentanées ou permanentes du sujet lorsque celui-ci multiplie ses usages de la parole et ses relations avec autrui.

Parler de « stylisation », dans une perspective globale de différenciation du sens, implique alors la prise en compte d'un « processus *interactif* » qui englobe nécessairement les conduites de l'écrivain, l'ethos de l'inscripteur et les actes de la personne¹⁰⁶⁵ selon une *manière singulière* de se positionner dans le champ littéraire. Cette direction théorique peut aider en quelque sorte à renverser la conception romantique du style, marquée par le principe de « génie » et d'individualité absolue de la création artistique, pour proposer un horizon fait de ressources existentielles, sociales, politiques, etc. Dans *Contre Saint Proust*, Dominique Maingueneau dénonce l'idée de l'unicité inébranlable de l'activité créatrice et rappelle que l'écrivain ne s'engendre pas par « parthénogenèse » puisque l'exercice littéraire se nourrit d'un régime fondé par l'« archive » qui « noue le travail de fondation créatrice, rapport à l'*archè*, et gestion d'une mémoire¹⁰⁶⁶ ». En ce sens, pour Maingueneau « au lieu de replier les œuvres sur l'intériorité de leur créateur ou la littérature sur l'intransitivité d'un Corpus d'exception, il s'agit d'assumer l'ordre du discours, de faire pénétrer l'institution au cœur de l'énonciation [...] ¹⁰⁶⁷ ». Michel Foucault, pour sa part, avait déjà esquissé cette idée :

Je crois qu'il vaut mieux essayer de concevoir que, au fond, quelqu'un qui est écrivain ne fait pas simplement son œuvre dans ses livres, dans ce qu'il publie, et que son œuvre principale, c'est finalement lui-même écrivant ses livres. Et c'est ce rapport de lui à ses livres, de sa vie à ses livres, qui est le point central,

¹⁰⁶⁵ Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁶⁶ Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou La fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 58.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 176.

le foyer de son activité et de son œuvre. [...] L'œuvre est plus que l'œuvre : le sujet qui écrit fait partie de l'œuvre¹⁰⁶⁸.

On peut reconnaître ici toute la puissance du rôle joué par l'altérité dans l'émergence de formes stylistiques qui s'élaborent de « la cohérence de l'individu et de ses œuvres dans l'unité en construction d'une "œuvre-vie"¹⁰⁶⁹ ». Une reconstruction plus fine du cadre de socialisation de l'écrivain (ses expériences extralittéraires) permet ainsi d'entrer de manière approfondie dans la compréhension de la capacité différentielle des formes stylistiques mises en œuvre. De ce point de vue, le style discursif d'un écrivain serait une invention, mais aussi un prolongement de son style en tant qu'individu. Cette pensée s'accorde en quelque sorte avec celle de Marielle Macé qui conçoit l'expérience d'écriture selon « un va-et-vient constant entre deux sollicitations, celle des livres et celle du vivre, entre des formes littéraires et des formes expérientielles, dans un mouvement incessant, syncopé, parfois contradictoire, mais de toutes façons plus souple et plus riche temporellement et cognitivement [...] »¹⁰⁷⁰.

Or, ces orientations ne cherchent pas à faire coïncider l'instance discursive avec la *personne* de l'auteur, l'histoire événementielle avec la biographie, mais à montrer comment le contenu expérientiel et les éléments paratextuels peuvent envelopper le statut du sujet d'énonciation des textes. Pour revenir à Jacques Ferron, il ne s'agit pas ici de prouver que les situations décrites par l'auteur québécois sont entièrement véridiques et harmonisées à ses énonciations, mais bien de démontrer que ses « choix » narratifs créent des dépendances à la dimension sociale de l'œuvre, ou,

¹⁰⁶⁸ Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, tome 4 : 1980-1988, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 606-607.

¹⁰⁶⁹ Philippe Jousset, « L'œuvre ou la vie? », *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁷⁰ Marielle Macé, « Selon l'écrivain préféré », *op. cit.*

comme l'écrit Bakhtine, « [e]ntre le jeu-spectacle et la vie, il n'y a aucune frontière nette¹⁰⁷¹ ». Toutefois, cela rappelle une remarque de Ginette Michaud, qui mettait en garde le lecteur avide de découvrir dans la correspondance privée de Ferron un vrai visage derrière le masque de l'auteur : « comme ailleurs dans l'œuvre, les lettres ne [...] livreront jamais qu'un masque devenu visage¹⁰⁷² ». Cela signifie que ramener indistinctement le style à une âme ou à une configuration pulsionnelle peut unifier à l'excès le phénomène, comme si la puissance de différenciation propre au style n'était pas elle-même travaillée par un processus de différenciation. La notion de simulacre développée par la sémiotique, loin de faire du *style* une « expression » unilatérale de l'être, permet de reconnaître un écart originaire de la forme vis-à-vis de l'être, une puissance indéfinie d'écartement, qui assure à l'être la liberté de son renouvellement. Dans toutes les tensions entre vie et œuvre, entre *personne* et simulacre d'écrivain, on considère le texte pour une œuvre de fiction dont les sources autobiographiques peuvent autoriser tout de même de relier le contenu du récit au cadre expérientiel dans lequel il s'inscrit. Le parcours esthétique de Ferron, enveloppé par un « rapport de sa vie à ses livres », fait dès lors valoir non seulement diverses facettes de son travail d'écriture, mais surtout la construction d'une « posture » ancrée dans un espace de socialisation particulier : médecin, écrivain, homme de la parole publique, polémiste, auteur dramatique, conteur et romancier. C'est ainsi que la réflexion sur la stylisation chez Jacques Ferron offre toutes les raisons d'intégrer la notion de posture qui, sous le couvert de la relation sujet/monde, aide à éclairer les puissances d'individuation et les manières dont dispose l'auteur pour *comprendre* et *sentir* la vie.

¹⁰⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 471.

¹⁰⁷² Ginette Michaud, « Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie : une double version », dans *Voix et images*, vol. 18, n° 54, 1993, p. 508.

6.3.1 La posture politique

Préoccupé par des questions sociales et politiques de son époque, Jacques Ferron se mérite une réputation d'écrivain « engagé », ce qui, au tournant des années soixante-dix, l'associe étroitement au nationalisme québécois. Par le biais du thème de « pays incertain », le répertoire postural de Ferron se réclame donc d'une double position dans le champ littéraire : la première établie sous la figure d'un grand écrivain nationaliste, la seconde fondée sur la reconnaissance d'un important conteur qui a transformé le Québec en « une terre aussi fabuleuse que l'Arabie¹⁰⁷³ ». La cause nationale, lourde d'un arrière-plan symbolique, illustre l'image que les critiques se font généralement de Jacques Ferron, celle d'un « historien de l'imaginaire ». Pierre L'Hérault confirme ces affirmations : « la question nationale est un point de convergence dans [son] œuvre¹⁰⁷⁴ ». En ce sens, l'implication de Jacques Ferron dans la lutte pour l'indépendance du Québec et l'aspect « engagé » de son écriture contribuent à configurer une idée de l'individu, ou encore, l'« imaginaire » d'un mode d'individuation dont la tension singularisante fait signe vers une image d'auteur reconnu non seulement comme « une grande mythologie nationale¹⁰⁷⁵ », mais aussi comme « le maître à penser d'une partie de la jeunesse québécoise¹⁰⁷⁶ ». Ainsi, selon Marcel Olscamp, « Ferron a laissé, dans le public, le souvenir d'un farouche indépendantiste », et d'un inspirateur aux « jeunes militants qui donnèrent au

¹⁰⁷³ Jean-Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui, op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁷⁴ Pierre L'Hérault, « Jacques Ferron et la question nationale », dans *Dérives*, n° 14-15, 1978, p. 5.

¹⁰⁷⁵ André Major, « Jean Marcel : le docteur Ferron et le chanoine Groulx, des complices », dans *Le Devoir*, 31 mars, 1966, p. 20.

¹⁰⁷⁶ Alain Pontaut, « Jacques Ferron. Chénier a eu un tort : il n'avait pas lu Guevara », dans *La Presse*, 3 février 1968, p. 24.

mouvement séparatiste l'importance qu'on lui connaît¹⁰⁷⁷ ». Cette image d'auteur nationaliste¹⁰⁷⁸ se soumet en quelque sorte aux prises de position de Ferron dans ses textes polémiques :

Si notre patriotisme a souvent été bizarre, se manifestant par une rhétorique creuse et des symboles inappropriés, c'est que dans la réalité il n'existait guère et que ses tenants, toujours du grand village, non seulement cherchaient à déguiser le pays, mais se considéraient eux-mêmes comme des étrangers en puissance. Dominé par la France, puis par l'Angleterre et le Canada anglais, le notable canadien-français dominait à son tour le petit village¹⁰⁷⁹.

Cet extrait révèle l'insertion de Ferron au sein d'un champ de parole déterminé et, par conséquent, la force des modalités plus vastes de son attachement à l'espace-temps de la politique. Il avait ainsi conscience du rôle joué par le milieu « phénoménal social¹⁰⁸⁰ » dans son parcours scripturaire :

[...] il fallait bien que je réussisse une petite chose durable, un conte, par exemple, qu'on relirait. Et c'est alors que je suis devenu solidaire de mon milieu. J'avais besoin de lui. Ce milieu m'a semblé drôlement anglaisé. J'en suis venu à la politique pour sauver mon œuvre¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁷ Marcel Olskamp, « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent », dans *Littératures, Actes du colloque « Présence de Jacques Ferron »*, n° 9-10, 1992, p. 194.

¹⁰⁷⁸ Marcel Olskamp dans son article « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent » fait le point, en le nuancant, sur le statut d'écrivain nationaliste conféré à Ferron. Abordant la prédominance de la question nationale dans l'œuvre littéraire ferronienne à la lumière des positions souvent ambivalentes du personnage public, Olskamp relativise le nationalisme de l'écrivain, car il dissocie l'« idéologie nationale » qui sous-tend l'imaginaire ferronien et le « nationalisme » qui nourrit la figure de l'homme politique (*Ibid.*, p. 195-220).

¹⁰⁷⁹ Jacques Ferron, *Escarmouches. La longue passe, tome 1*, Montréal, Léméac, 1975, p. 91.

¹⁰⁸⁰ Georges Molinié, *Hermès mutilé*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁸¹ Jacques Ferron dans l'article « Jacques Ferron : "... Si notre patriotisme devient une passion" » de Jean-Guy Pilon (Jacques Ferron, *Les confitures de coings et autres textes*, *op. cit.*, p. 256).

La voie ouverte par « la solidarité au milieu » évoque une dynamique d'exposition qui façonne en quelque sorte « l'apparaître » politique de l'œuvre de l'auteur dans la mesure où l'action et la parole « sont les modes sous lesquels les êtres humains apparaissent les uns aux autres¹⁰⁸² ». Les contradictions inhérentes à cette *autoreprésentation* intersubjective hantaient pourtant Ferron : il comprenait clairement les désavantages de son positionnement axiologique d'écrivain qui favorisait la pénétration du politique dans son discours esthétique :

J'aurais préféré écrire des œuvres qui n'aient pas de caractère politique. Toute œuvre qui a un caractère politique est récupérée. J'aurais aimé que cela ne soit pas présent à mon esprit, alors qu'il l'a toujours été un peu trop. [...] C'est devenu finalement une œuvre de combat [...] ¹⁰⁸³

Quoi qu'il en soit, le statut auctorial propre à l'écriture ferronienne, ainsi que sa posture d'écrivain, se précisent selon un réseau d'affinités entre la politique et la littérature, entre la réalité et la création imaginaire. Cela permet sans doute d'articuler les phénomènes de positionnement institutionnel, les modes d'énonciation et, plus globalement, de stylisation de Ferron¹⁰⁸⁴, ce qui institue tout à la fois une voix singulière et un lieu social d'intelligibilité¹⁰⁸⁵. Le thème de « pays incertain », s'inscrivant dans une spatialité dynamique et polysémique interne à l'énonciation ferronienne, reconduit ainsi le « comportement » social de l'auteur et les problèmes ou les préoccupations qui l'animent. Dans cette perspective, les rapports entrouverts

¹⁰⁸² Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann Lévy, 2005, p. 232.

¹⁰⁸³ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁸⁴ On rencontre ici les termes d'une « poétique-esthétique » qui, selon Philippe Jousset, « agrège une personne extra-discursive, une personne thématifiée dans le discours et une personne inférée à partir du discours » (Philippe Jousset, « Autour de la notion d'ethos », dans Philippe Jousset (dir.), *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 86).

¹⁰⁸⁵ Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 82.

entre stylisation et dimension posturale permettent d'observer des façons de moduler une manière individuelle d'énoncer et de donner un aspect à sa présence, d'occuper des positions, de *se styliser* enfin.

6.3.2 La posture du médecin-écrivain

À l'instar de l'idéologie nationale, l'émergence d'une « posture » chez Jacques Ferron se constitue aussi en référence aux *réinventions* de son identité auctoriale au sein du monde médical¹⁰⁸⁶. Ce champ de *présence* de haute sociabilité s'impose comme un lieu électif de la vie littéraire et devient, par conséquent, un motif privilégié de l'écriture : « Comme le médecin de famille, l'écrivain appartient chez Ferron à un espace où les frontières habituelles ne sont plus gardées par personne. S'il exerce un art qui possède des lois propres, il côtoie un peu tout le monde, au gré de contacts imprévisibles¹⁰⁸⁷ ». Dans cette perspective, les rapports de Ferron avec la médecine contribuent à singulariser sa prise de parole dans le champ littéraire et fonde la crédibilité de son discours. C'est alors qu'une certaine visée d'éthique et d'esthétique peut être convertie en option et en action (par exemple, une option esthétique : d'un genre, d'un style, etc.) par la médiation d'une posture. Dans une réponse à une question posée par Jean Marcel Paquette, Ferron se justifie ainsi :

Écrire est une façon de réfléchir, de se replier sur soi, de méditer en même temps que de s'exhiber. Créature d'un milieu, on crée pour ce milieu. Bref! J'ai appris à composer entre mon impatience et mon goût de bien faire, à contenter les deux

¹⁰⁸⁶ À ce sujet, Christiane Kègle affirme que « Ferron n'a pas manqué de rajouter en surimpression à son œuvre maints détails explicitement autobiographiques » (Christiane Kègle, « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 499).

¹⁰⁸⁷ Michel Biron, *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 129.

sans les satisfaire. Je profite de la fatigue pour brouillonner et du matin pour en finir. J'écris au milieu de la médecine que j'aime bien parce qu'elle me garde en contact avec la réalité et que je n'aime pas parce qu'elle me dérange¹⁰⁸⁸.

La pensée véhiculée par ces paroles, mais aussi les modes de réflexion, de repliement sur soi et de méditation qu'elles engagent, autorisent une interrogation profonde sur l'être de l'écrivain-médecin et sur les conditions du processus de stylisation de soi. Le mouvement d'individuation, qu'on peut dégager de l'extrait, décrit les liens qui unissent une pratique singulière d'écriture aux expériences vécues. D'un côté, Ferron perçoit la modulation « confortable » d'un rapport à la médecine et, de l'autre, il éprouve l'inconfort et la difficulté à la « côtoyer de très près » : « J'écris au milieu de la médecine que j'aime bien parce qu'elle me garde en contact avec la réalité et que je n'aime pas parce qu'elle me dérange ». L'écrivain affiche d'ailleurs des façons contradictoires de considérer les événements de son « milieu » et de se comporter avec eux : « J'ai appris à composer entre mon impatience et mon goût de bien faire, à contenter les deux sans les satisfaire ». Ferron s'attache ici à une réalité sociale et se constitue lui-même par cette réalité qui se transforme à chaque instant en ressort existentiel sur sa propre ligne de vie : « Créature d'un milieu, on crée pour ce milieu. [...] J'écris au milieu de la médecine que j'aime bien parce qu'elle me garde en contact avec la réalité et que je n'aime pas parce qu'elle me dérange ». C'est ainsi que, incorporé au plus profond des expériences de Jacques Ferron, à son contact direct et privilégié avec le milieu médical, le thème de la folie acquiert dans son œuvre un caractère principal : sa vie esthétique, son imaginaire fictionnel et ses préoccupations sociales « se situent dans un contexte où le médecin-écrivain ait été amené à côtoyer la folie de très près¹⁰⁸⁹ ».

¹⁰⁸⁸ Jacques Ferron dans une entrevue à Jean Marcel Paquette (Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 23).

¹⁰⁸⁹ Christiane Kègle, « Folie et littérature », op. cit., p. 69.

On se souviendra que Ferron a travaillé, à titre d'omnipraticien, à Mont-Providence (Hôpital Rivière-des-Prairies), de mai 1966 à novembre 1967, et à Saint-Jean-de-Dieu (Hôpital Louis-Hippolyte-Lafontaine) pendant seize mois, en 1970-1971¹⁰⁹⁰. En ce sens, ses écrits s'inspirent, en grande partie, des souvenirs personnels conservés par le « docteur Ferron » de son passage à ces deux asiles de Montréal où il a pratiqué dans la section féminine : « Alors, la folie, j'ai été de plus en plus intéressé par le sujet. J'ai cru pouvoir en faire un livre. Je m'y suis lancé avec présomption, étant donné que jusqu'ici tout m'avait réussi¹⁰⁹¹ ». Cet intérêt s'intensifie et envahit de manière inéluctable la pensée de Ferron : « [...] j'imagine que certains écrivains ont pu être fascinés par la folie. Et d'autant plus que dans le fou l'écrivain se reconnaît, parce que l'écrivain est aussi une manière de fou. C'est lui qui prend tout le discours¹⁰⁹² ». D'ailleurs, pour Ferron, « les lieux de la folie sont des endroits dangereux¹⁰⁹³ » qui méritent le plus grand respect et admiration. À Pierre L'Hérault, il confie ceci :

Ce genre de folie-là, il faut la respecter, parce qu'on n'a rien à offrir de mieux. Chacun a son coin de folie. Si certains personnages s'y adonnent et persévèrent à tel point que ça devient leur personnalité d'être fou, qu'il y ait perte pour eux à redevenir bêtement normal, il est mieux qu'ils demeurent fous. Voilà ce que je veux dire! Il faut toujours chercher le meilleur de l'homme¹⁰⁹⁴.

Ce « vouloir chercher » le meilleur de l'homme implique une relation intime et conflictuelle avec un temps et un espace qui permettent à l'auteur de vivre un mode d'être, d'adopter une attitude cognitive, vitale et même morale. Ferron en tant

¹⁰⁹⁰ Yolande Grisé, « Le testament d'un artiste », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 47, 1987, p. 35.

¹⁰⁹¹ Pierre L'Hérault, « Entretiens avec Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 427.

¹⁰⁹² Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 294.

¹⁰⁹³ Pierre L'Hérault, « Entretiens avec Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 428.

¹⁰⁹⁴ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 291-292.

qu'écrivain a ainsi la possibilité de se donner forme à soi-même, d'intervenir sur les modes de constitution de la grammaire de ses formes de vie par la possibilité qu'il a de se « façonner » à l'égard des choses et de mener ses combats sociaux tout en lui assurant, par son statut d'artiste, une certaine immunité face aux contraintes médicales de l'époque. La promesse d'une stylisation de l'existence chez Ferron s'éclaire finalement par la similitude entre le métier d'écrivain et la parole du « fou », puisque tous les deux construisent leurs récits et engagent des pratiques de soi et du monde sous l'emprise d'une nouvelle énigme : l'écrivain « ressemble à ces fous, qui, dans l'asile, relatent leur histoire. C'est la fin de la vie réelle : leur histoire est vraie, mais elle n'est plus qu'un témoignage¹⁰⁹⁵ ». En ce sens, l'interface partagée entre la médecine et la littérature ne peut pas être considérée comme un simple indice d'une certaine expérience personnelle de l'auteur dans des institutions psychiatriques. Au contraire, il faut comprendre que cette expérience se révèle, non seulement comme le moteur discursif qui incite Ferron à dire ou à énoncer « quelque chose » sur le monde, mais surtout comme la force d'un mode d'existence, d'un style d'être qui incarne une position idéologique particulière et qui émerge comme l'expression posturale de sa place d'écrivain dans le champ littéraire.

Le recours à la « posture » fait alors apparaître un espace de tensions collaboratives entre l'individuel et le collectif, corroborant la distinction de Gustave Lanson, pour qui l'écriture consiste en « un acte individuel, mais un acte social de l'individu¹⁰⁹⁶ ». Dans la perspective de cet « acte social de l'individu », les traits posturaux de Ferron s'articulent entre l'homme de lettres, le médecin et l'homme public. L'emprise sur l'écriture (la parole) fait dès lors partie de la dialectique de l'espace créateur qui, pour

¹⁰⁹⁵ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 201.

¹⁰⁹⁶ Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, textes rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 66.

Ferron, coïncide avec la dynamique de l'espace public. Plusieurs de ses textes dévoilent cette « face engagée » de l'auteur :

[...] tel est le cas des romans *Le Ciel de Québec* ou *Le Saint-Élias* qui posent, aussi, la question de l'utilité publique de l'intellectuel et de son intégration dans la communauté nationale et humaine, tel est l'exemple de *La Charrette* ou de *Cotnoir* qui mêlent le questionnement individuel au rôle public du médecin, tel est aussi le sens des implications identitaires infuses dans *Le Salut de l'Irlande*, *L'Amélanchier*, *Les Grands Soleils*, *La Tête du Roi*, etc.¹⁰⁹⁷

Michel Biron avait déjà mis en évidence le refus de Jacques Ferron de séparer les métiers de médecin et d'écrivain afin de maintenir leur intégration au sein d'un espace public commun : « Médecin écrivain ou écrivain médecin, Ferron n'a cessé de se réclamer de cette liminarité sociale et d'écrire entre deux institutions, comme si une telle position mitoyenne était nécessaire à l'écriture¹⁰⁹⁸ ». C'est ainsi qu'un tel territoire interstitiel constitue une réalité intrinsèque aux traits posturaux de l'auteur : la dimension actionnelle (ou contextuelle) de la médecine « ancre son discours dans un espace de socialisation¹⁰⁹⁹ » bien particulier et l'auteur la rapporte par conséquent au champ littéraire dans lequel elle s'actualise. Ces réflexions ont le mérite d'exploiter un espace d'expression où stratégies d'énonciation et posture auctoriale, dans leurs rapports de contiguïté ou de différenciation, redonnent un statut nouveau à la dimension de la stylisation par le fait même de mettre en relation le champ littéraire, l'auteur et la singularité formelle des textes littéraires. Il importe ainsi de prendre en compte les deux versants (rhétorique et actionnel) de la posture sous peine de restreindre l'analyse à une part seule de la mise en scène de soi diffusée par tel auteur. Car c'est véritablement à partir d'une vue générale sur les différentes

¹⁰⁹⁷ Petr Kyloušek, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰⁹⁸ Michel Biron, *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 104.

modalités de l'auto-représentation de l'auteur, à la fois externe et interne à l'univers textuel, que les configurations textuelles peuvent *se solidariser* à la voix et au corps citant, une voix qui *veut, sait et peut* se charger des conduites de l'écrivain, une voix qui *veut* exister au plus près des personnages qu'elle incite à parler.

6.3.3 La posture et la langue française

Mais il convient encore d'observer que les dimensions actionnelles de la politique et de la médecine se précisent et se consolident par le lien qu'elles entretiennent avec la position de Jacques Ferron face à la langue française. De ce point de vue, l'acte de mise en scène de l'auteur dans la sphère littéraire et sociopolitique se constitue, de manière générale, par deux directions d'engagement linguistique : la première relève de l'appropriation et de la démultiplication de valeurs exprimées par les « formes classiques » et la deuxième du combat mené par Ferron pour préserver son peuple et sa langue. La première direction se traduit par ce que Jean Marcel Paquette appelle « méta-classicisme » : « Le style en démultiplie son "efficacité", entrelaçant dans une même émission la désuétude du révolu et la pertinence de la modernité¹¹⁰⁰ ». Cette façon d'entrer dans le régime du sens, qui indique d'ailleurs l'émergence d'une posture intellectuelle, se confirme à travers le « classicisme agressif¹¹⁰¹ » de Ferron, par lequel son style « circule et se meut dans une enceinte déconcertante, celle de l'écriture archaïquement classique (dans le sens le plus large), vagabondant avec aisance et désinvolture de la contraction baroque à la nudité post-classique¹¹⁰² ». La

¹¹⁰⁰ Jean Marcel Paquette, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁰¹ L'expression est de Jean Marcel Paquette (*Ibid.*).

¹¹⁰² Jean Marcel Paquette, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 186.

nature de cette caractérisation marque une forme d'engagement critique de la part de Ferron par la façon qu'il a d'avancer la singularité de son image d'écrivain et de proposer une façon de s'approprier un contenu et de se lancer dans l'élaboration d'une certaine idée des formes textuelles : « Au point où j'en suis [...] comment voulez-vous que je prenne le mors aux dents? Ce mors je ne l'ai pas connu, je suis plutôt avide de discipline, de lexiques, de dictionnaires¹¹⁰³ ». Ces paroles de l'auteur confirment, selon Marcel Olscamp, qu'il n'appartient pas à un groupe d'écrivains qui sont « des expérimentateurs langagiers et des déconstructeurs de syntaxe¹¹⁰⁴ ». Cette pensée se retrouve disséminée dans « Les salicaires » : « Vous écrivez en langue commune, à même la sagesse des nations, sans inventer un seul mot, sans rien risquer, tel un scribe, tel un notaire¹¹⁰⁵ ».

Vous savez, moi, je n'ai jamais inventé de mots. Une fois, il m'est arrivé de remettre en usage un terme ancien, oublié, qu'on venait de redécouvrir spontanément en Gaspésie : le mot *portuna* pour désigner une valise quelque peu ridicule. Ce qu'il m'a causé des ennuis! Comme on ne le trouve pas dans les dictionnaires, on me téléphonait pour en savoir le sens. Je me suis juré de ne plus jamais recommencer...¹¹⁰⁶

Ainsi, l'auto-institution de l'auteur et de son discours (« je n'ai jamais inventé de mots ») suppose une *mise en conformité* à une sorte de stabilisation dans la hiérarchisation des valeurs linguistiques et des liens qui unissent l'auteur à son œuvre et qui livrent sa vision du monde, ses prises de position idéologiques et ses apparitions publiques. Il est encore intéressant d'observer que Ferron tourne le regard

¹¹⁰³ Jacques Ferron, *Escarmouches*, tome 2, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁰⁴ Marcel Olscamp, « Un air de famille. Entre *La relève* et *Refus global* : la génération cachée », dans *Tangence*, n° 62, 2000, p. 28.

¹¹⁰⁵ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, *op. cit.*, p. 244.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 250.

vers un modèle d'individuation qui dévoile une certaine conception de l'*invention* littéraire : « Je ne sais pas beaucoup inventer. Ayant une certaine expérience, je n'ai pas besoin d'inventer¹¹⁰⁷ » et « Je puise dans ce qui m'entoure, dans le pays qui m'entoure¹¹⁰⁸ ». Ces paroles, qui résument ici un « savoir et un pouvoir-puier » comme gestion de l'agir créatif, sont autant de réponses posturales à une situation bien précise par rapport à l'écrit littéraire, par rapport à une auto-attribution d'un rôle créatif qui, en relation avec la forme de vie du sujet, devient une partie prenante de sa syntaxe identitaire. Cependant, si apparemment Jacques Ferron ne se considère pas comme un « faiseur de mots », au point de reléguer l'*invention* (ou une certaine conception de l'invention) des formes textuelles à un statut dysphorique; en revanche, il construit sa propre image d'écrivain par la façon dont il habite d'autres formes, par l'appropriation de forces de schématisation concurrentes et superposables qui exemplifient et intensifient un certain usage de la langue archaïque. C'est ainsi que la grammaire et la normativité constituent non seulement une marque qualitative de sa propre stylisation, mais aussi un fond de « fabrique » de soi-même : ces modèles se prêtent ainsi à la possibilité d'une forme d'individuation qui retrouve une cohérence dans la « règle ». Autrement dit, cette impression de cohérence (de « discipline ») implique une élaboration et une récupération d'un ensemble de formes et de figures au gré d'une réactualisation qui s'empare du dire/dit de l'« autre » jusqu'à l'occulter entièrement et se l'assimiler. La disposition d'existence, circonscrite par l'expression volitive « être avide de », s'attache à la singularité d'un « vivre-en-style », non seulement par les décisions et les choix de l'écrivain sur les formes littéraires, mais aussi par les aspects convergents de sa pratique d'individuation. Cette forme de « volition », sur le plan tensif, correspond à une intensité maximale (« je suis plutôt avide de discipline, de lexiques, de dictionnaires ») qui active la recherche d'une

¹¹⁰⁷ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 208.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 213.

manière d'être, suspendue à la force d'appropriabilité des formes, et d'une identité qui est pourtant aussi impropre, commune et traversée d'altérité.

De ce point de vue, les interrogations qu'un certain mode d'inventivité littéraire soulève, les débats qu'elles suscitent et les réactions puissamment affectives qu'elles provoquent chez Ferron (« [...] comment voulez-vous que je prenne le mors aux dents? ») suggèrent ici la formule de Roland Barthes à l'égard des phénomènes stylistiques : « Comment *voyons-nous* le style ? Quelle est l'image du style qui me gêne, quelle est celle que je souhaite ?¹¹⁰⁹ ». Comme le témoigne le narrateur du conte « Le pont », une telle « vision » globale sur le style, ou encore, un tel conflit entre *originalité* et *tradition*, se reflète au sein même de l'œuvre ferronienne lorsque l'auteur privilégie la valeur axiologique du « beau » : « J'ai toujours eu un faible pour les grands mots et les belles images, même de seconde main. C'est pour cela sans doute que j'écris¹¹¹⁰ ». Le narrateur, qui déclare par le *savoir-faire* sa prise de conscience individuelle et sa position vis-à-vis de l'écriture, dévoile ici une « idéologie de la forme¹¹¹¹ » et détermine un mode axiologique et *pathétique* de parler de soi. « Parler de soi » dénote dans ce contexte une pratique du style tributaire de la figuration d'une « posture » d'auteur qui privilégie « les grands mots » et les « images d'une grande préciosité¹¹¹² », ou encore comme le souligne Ginette

¹¹⁰⁹ Roland Barthes, « Le style et son image » [1969], dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 972.

¹¹¹⁰ Jacques Ferron, *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 97.

¹¹¹¹ Selon A. J. Greimas cette « idéologie de la forme » est censée interpréter l'attitude d'un auteur sur ses propres signes (Algirdas Julien Greimas, « Avis au lecteur », dans *Actes sémiotiques-documents du GRS-I*, vol. 6, n° 51, 1984, p. 4).

¹¹¹² Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 122.

Michaud, qui accorde « à la littérature, à la beauté de la langue un caractère d'exception¹¹¹³ ».

Le recours au passé, au cœur du conflit établi entre les formes léguées et les formes inventées, s'élargit ainsi à toute une pratique (performative) de soi, à une capacité d'invention et de perception au profit d'une activité de différenciation, de reprise et de réorientation. De ce point de vue, les stratégies de positionnement de Ferron vis-à-vis de son écriture articulent une certaine disposition de la réalisation de l'individuel et caractérisent une « manière d'être » artiste, romancier, conteur, ou encore, « une façon de vivre archaïque qui permet de garder foi au monde [...] »¹¹¹⁴. Or, ce « style de vie » dévoile une force de modalisation qui expose tout effort de donner un aspect à sa *présence*, de façonner ses mouvements les plus manifestes, comme les plus intimes, de disperser dans ses textes « de[s] maximes, d[es] observations, de[s] malices ». Ainsi, on peut reconnaître dans les logiques de l'élaboration posturale « un parti pris sur la forme, [un] rapport des individus aux modèles, [une] relation au temps, à l'intention, à l'intersubjectivité [...] »¹¹¹⁵. Cette relation à l'« autre », à l'intersubjectivité, au temps, aux modèles, dont parle Marielle Macé, rencontre dans la dynamique de formation de la posture de Jacques Ferron une série de modalités de subjectivation qui font valoir la manifestation d'une *allure existentielle* spécifique : le *moi* écrivain et le *moi* social, l'« esprit aristocratique » et le statut de « médecin populaire », le classicisme et le baroque, le XVII^e et le XVIII^e siècles, une écriture cérémoniale et l'impétuosité du conteur, le « grand style » et l'histoire des humbles¹¹¹⁶. Pierre Vadeboncoeur avait déjà remarqué l'intrication de ces modalités

¹¹¹³ Ginette Michaud, « Postface : Les contes d'adieu de Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 237.

¹¹¹⁴ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, *op. cit.*, p. 140.

¹¹¹⁵ Marielle Macé, « Du style comme force », *op. cit.*, p. 157.

¹¹¹⁶ Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 12.

de subjectivation dans « Le pas de Gamelin », premier texte du recueil *La conférence inachevée* :

Dans celui-ci, sorte de synthèse de l'art ferronien, il y a le médecin, humain, humble, d'une tendresse certaine, et appui pour la grande faiblesse des gens, épris de justice pour eux, et d'autre part l'artiste, plein d'invention, de royauté d'un autre ordre, et néanmoins attentif à ce qui l'émeut. Ce proche et ce lointain, dans des mesures très variables, sont tout Jacques Ferron, aussi bien l'homme que l'écrivain¹¹¹⁷.

Cette synthèse exprime bien les rapports entre le quotidien et les puissances artistiques de l'écrivain, c'est-à-dire une dimension sociale profonde consubstantielle à sa praxis langagière. En effet, il s'agit d'un acte d'assomption des formes stylistiques qui consiste à ne pas séparer le *dire* de la réalité de l'être. Les liens sociaux, qui composent l'homme et l'écrivain, impliquent encore une sorte de « réconciliation » entre l'écrit et le parlé : « Je suis le dernier d'une tradition orale et le premier de la transposition écrite¹¹¹⁸ ». Réconciliation parce que l'écrivain a toujours été préoccupé par la communication avec le « peuple » : « Quand j'écris, je m'adresse donc à des citoyens¹¹¹⁹ ». Jacques Ferron s'engage clairement ici dans un *parcours singularisant* où l'écriture apparaît non seulement comme un opérateur d'individuation, mais aussi comme un vecteur de formes de réception qui se font support et relais vers le lecteur. L'acte d'écrire constitue ainsi la démonstration d'un engagement face à la parole, face à cette « langue française » bien ancrée dans le pays ferronien. Cet engagement révèle l'insertion de Ferron au sein d'un champ de parole bien déterminé et représente, par conséquent, son combat pour la langue française, combat qui demeure l'un des principaux facteurs de son enracinement dans sa

¹¹¹⁷ Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 16.

¹¹¹⁸ Jacques Ferron, *Escarmouches*, tome 2, *op. cit.*, p. 34.

¹¹¹⁹ Jacques Ferron dans l'article « Peut devenir écrivain qui veut » de Charlemagne Bouchard (Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, *op. cit.*, p. 254).

communauté. On voit ainsi une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle, voire un statut d'auteur, par des conduites qui rejouent ou renégocient sa « position » dans le champ littéraire. Dans un texte polémique, « La trahison des clercs », l'auteur laisse transparaître cet effort de présentation de soi :

Je n'ai pas eu, Monsieur le Rédacteur, l'occasion de quitter mon pays. Je ne suis pas grand clerc comme monsieur Elliott Trudeau. Le monde, je l'ai appris à domicile. Et tout étant plutôt bourgeois, je n'ai guère quitté le milieu populaire. Je suis petit clerc. Enfin, j'ai écrit quelques livres. Des pièces de théâtre plutôt ratées, des contes et beaucoup de lettres aux journaux. Une œuvre assez facile aussi longtemps que j'ai vécu en Gaspésie où le français, même archaïque, reste vivant. Une œuvre difficile depuis que je suis en banlieue de Montréal¹¹²⁰.

Dans cet extrait, l'agir polémique de Jacques Ferron fonctionne comme fondement fiduciaire qui met en circulation des simulacres, des représentations de soi et de l'« autre » : il expose, par des « valorisations prédictives » toute la problématique soulevée par l'anglicisation de Montréal, ville où son œuvre, devenue « difficile », heurte la barrière d'une langue parlée autour de lui « qui est tout sauf du français¹¹²¹ ». L'écrivain, par ses croyances et ses jugements, dénonce « l'anglicisation insidieuse » qui force « les petits fonctionnaires canadiens-français » à « fonctionner en anglais »¹¹²². Dans cet univers de négociations axiologiques où « le français et l'anglais, langues de contenus à peu près semblables et de même formation, ne pouvaient cohabiter¹¹²³ », l'imaginaire ferronien rencontre dans la Gaspésie la source sensible d'une pratique à la fois du texte et de soi, le domaine exclusif d'un auteur qui élabore son humanisme et son style d'être : « J'ai toujours

¹¹²⁰ Jacques Ferron, « La trahison des clercs », dans *Les lettres aux journaux*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 196.

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² *Ibid.*

¹¹²³ *Ibid.*

vécu dans le milieu populaire, en Gaspésie aussi, et les gens ne me font pas reproche d'essayer de bien parler; au contraire ça leur fait plaisir¹¹²⁴ ». Cet acte d'assertion d'orientation axiologique positive, loin de se fonder sur un discours d'occultation des conflits sociaux, valorise thymiquement une langue « archaïque », mais « vivante » qui permet à l'individu de « garder souci de [sa] dignité¹¹²⁵ » et de conclure un pacte d'appartenance à un peuple dans le respect de ses origines. On peut remarquer ici la force et le poids axiologique de la gestion des valeurs identitaires qui assure la singularisation d'une image d'auteur. Dans une entrevue accordée à Jean-Marcel Paquette, Jacques Ferron réaffirme cette position :

En Gaspésie, je m'étais nourri d'un peuple. À Ville Jacques-Cartier, en zone frontalière, beaucoup moins; à cause des mots pourris, je ne baignais plus dans une ambiance naturelle et heureuse. Surtout je me suis dit qu'il devenait impossible d'œuvrer dans une langue dont les sources populaires se salissent [...]¹¹²⁶.

C'est dans la « richesse » de l'oralité du peuple, et plus particulièrement dans l'envoûtante oralité de la Gaspésie, que « Ferron puisera le discours et la méthode de ses premiers contes, de son théâtre, de ses récits et historiettes, enfin de toute l'activité de son œuvre¹¹²⁷ ». L'*éloge* du territoire gaspésien révèle plus en profondeur l'authentique intelligence des formes de l'être et du devenir-individuel (« je m'étais nourri d'un peuple ») et par conséquent la puissance d'une posture qui fait écran à la perception des formes sociales environnantes : « C'est dans cette région que j'ai pris

¹¹²⁴ Propos de Jacques Ferron recueillis par Yves Taschereau (Yves Taschereau, « Jacques Ferron et le pays incertain », dans *Québec français*, n° 15, 1974, p. 21-22).

¹¹²⁵ Jacques Ferron, *La conférence inachevée*, op. cit., p. 169.

¹¹²⁶ Jacques Ferron dans un entretien avec Jean Marcel Paquette (Jean Marcel Paquette, *Jacques Ferron malgré lui*, op. cit., p. 20).

¹¹²⁷ Jean-Claude Bergeron, op. cit., p. 27.

connaissance de la vie intime de gens simples, alors qu'auparavant j'avais toujours vécu embrigadé un peu à part¹¹²⁸ ». Prendre connaissance de la « vie intime des gens » plonge la disposition posturale dans une dynamique d'ouverture permanente à d'autres « formalités du sens », à d'autres « styles d'être » qui participent au processus de constitution de l'individuel. De ce point de vue, le travail de présentation de soi dans le champ littéraire dépend chez Ferron d'un contact entre la subjectivité et le monde, d'une expérience concrètement et socialement vécue : « [...] on ne peut pas assumer un passé qu'on n'a pas vécu¹¹²⁹ ». Cette façon de se mettre en scène, en reconnaissant d'ailleurs le « quotidien » comme sphère de créativité, plonge la stylisation de soi dans un univers de *socialité* dans la mesure où l'activité d'individuation subit la force d'un travail de « traitement et de saisie, de transformation et d'élaboration [...], de devenir et d'effectuation à travers le matériau des relations inter-subjectives les plus diverses, les plus matériellement concrètes, des plus fugacement intimes aux plus collectivement institutionnelles¹¹³⁰ ». L'altérité dans ses multiples figurations enracine ainsi les pratiques de stylisation dans l'expérience d'un vécu social concret. Autrement dit, ces pratiques reposent sur l'articulation de dispositions individuelles et d'expériences collectives qui permettent de dégager de véritables conduites esthétiques, des « manières d'être », traversées par les traits posturaux de l'écrivain.

Ces discussions, mettant en évidence le réseau thématique de l'œuvre ferronienne (l'incertitude, la folie, le devenir artiste) dans son insoluble affinité à la réalisation plastique des énoncés (le classicisme, le vocabulaire, la brièveté), montrent non seulement l'interdépendance et les interactions multiples entre divers niveaux du

¹¹²⁸ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 87.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹¹³⁰ Georges Molinié, *Hermès mutilé*, *op. cit.*, p. 63.

langage, mais surtout une catégorisation singulière du rapport que la « posture » de l'écrivain entretient avec le monde concret, c'est-à-dire avec une manière d'habiter les rythmes collectifs, les autres rapports à la vie publique, les autres modes de côtoiement. Ce qui conduit Ferron à affirmer que « [...] confondant l'homme, l'écrivain et le médecin : n'y avait-il pas là tricherie, certain de gagner au moins sur l'une des trois ?¹¹³¹ ».

Ainsi, dans la mesure où les modalités langagières d'une parole singulière se rapportent à la spécificité d'une scénographie auctoriale, leur particularité formelle relève alors non seulement d'un « agir linguistique », mais aussi des conduites sociales qui font sens relationnellement dans un espace artistique donné. On pourrait dès lors avancer que l'activité d'écriture de Ferron se nourrit de la nostalgie, de l'imaginaire, du mythique tout en préservant ses liens à une façon personnelle d'habiter ou d'investir une « forme de vie » dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi. Ferron canalise donc « son effort humaniste, véritable visage de sa médecine dite de mécénat littéraire et de son acte de parole, son écriture¹¹³² » puisque « sans ce pays-là, qu'advierait-il de la parole? De l'âme? Du repoussoir du Moi? De l'identité? Silence, isolement, folie, avortement, néant... Voilà pourquoi Ferron s'est porté garant du pays, pourquoi il a fait de sa pérennité un projet¹¹³³ ». La question du style et de la stylisation se base, dans ces termes, moins sur une qualité normative et objective de l'expression, choisie délibérément par l'auteur, que sur une sensibilité à un *milieu* où « le sujet émerge en s'immergeant¹¹³⁴ ». Une telle visée sur la stylisation englobe les conditions de possibilités de configurations textuelles qui

¹¹³¹ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, *op. cit.*, p. 245.

¹¹³² Jean-Claude Bergeron, *op. cit.*, p. 29.

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ Denis Bertrand, « Entretien avec Amir Biglari », *op. cit.*, p. 41.

relient les *interrogations fondamentales*¹¹³⁵ de l'homme à ses pratiques et qui font vivre une image de soi comme membre pleinement intégré à un univers social. C'est ainsi que la relation complexe entre le champ littéraire de Jacques Ferron, calqué dans une quête de valeurs au plan ontologique, éthique et politique, et la singularité formelle de ses textes renvoient le statut même de la parole littéraire à une vie passée au filtre de l'écriture, à l'expérience de l'homme dans sa dimension pleine d'actes de langage.

¹¹³⁵ Selon A. J. Greimas et J. Courtés, la notion d'originalité peut être définie comme « la réponse spécifique qu'un individu ou une société donnent aux interrogations fondamentales, telles qu'elles peuvent être formulées à l'aide des catégories de vie/mort et de nature/culture » (Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *tome 1, op. cit.*, p. 265).

CONCLUSION

Un jour, en 1827, ses confrères de l'Institut ouvrirent une discussion sur le mot style. On s'occupait de le définir pour le Dictionnaire des Beaux-Arts. À cette heureuse époque du romantisme, on se passionnait facilement, même à l'Institut. Il y eut donc des paroles vives, des cris, et l'on tapa sur la table. Mais on ne décida rien, évidemment.

Adolphe Doschot, *Entretiens sur la beauté*

D'après toutes ces explorations, il me paraît raisonnable d'admettre que les conflits qui caractérisent les relations complexes entre la sémiotique greimassienne, surtout celle de *première génération*, et les conceptions du style résident somme toute dans une incompatibilité de visées : d'un côté, la sémiotique et son effort théorique de modélisation exclusive du plan du contenu des textes dans l'objectif de fonder une théorie *générationnelle*, *syntagmatique* et *générale* de la signification et, de l'autre, les théories sur le style qui, situées le plus souvent au niveau du plan de l'expression, semblent privilégier les domaines du singulier, dans les termes d'une subjectivité éminemment individuelle. Cette tension et cet équilibre fragile entre *généralisation* et *singularisation* confirment ainsi le mouvement presque irréconciliable qui s'est établi entre sémiotique et style. C'est encore aujourd'hui l'avertissement lancé par Jacques Fontanille qui voit dans le singulier et dans « l'individualité particulière d'un texte [...] un phénomène d'émergence plutôt compliqué¹¹³⁶ » et qu'« il n'y a de science que du général¹¹³⁷ ». En revanche, Denis Bertrand déclare que « s'il n'est de science

¹¹³⁶ Jacques Fontanille, « Entretien avec Amir Biglari », dans Amir Biglari (dir.), *Entretiens sémiotiques*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2014, p. 215.

¹¹³⁷ *Ibid.*

que du général, il ne peut y avoir de science de la littérature, sauf à reconnaître que la sémiotique littéraire, attachée à la compréhension d'œuvres par définition singulières, puisse être aussi une science du particulier¹¹³⁸ ». Quoiqu'il en soit, mise à l'épreuve et immédiatement rejetée du cadre méthodologique de la théorie, la notion de style, de par son caractère *non-opératoire* et *préthéorique*, continue tout de même à « hanter les couloirs » des analyses sémiotiques. Si l'on se rappelle les discussions menées par Greimas et Courtés dans le premier tome du *Dictionnaire*, on remarquera que les théories sur le style ont été vivement débattues, comme si les auteurs persistaient dans la recherche d'une possible solution à la non-adéquation du concept dans l'outillage descriptif de la sémiotique. Situation paradoxale puisque, comme le souligne Dominique Maingueneau, « il est aussi impossible de récuser le style que de lui donner un statut clair et opératoire¹¹³⁹ ».

Mais, l'insistance, ou encore, le « goût du possible » affiché en creux par les auteurs du *Dictionnaire*, n'a pas été oubliée et a été malgré tout incorporée par certains disciples de Greimas, comme le démontrent quelques travaux de Denis Bertrand, Jacques Fontanille et Claude Zilberberg. Contraintes par une orthodoxie théorique, les tentatives courageuses d'appréhender un *phénomène* considéré comme *insaisissable* ont permis à ces chercheurs de confronter et de proposer en quelque sorte des démarches stylistiques inspirées de la sémiotique. Toutefois, les propositions faites par les sémioticiens n'échappent pas à l'ambiguïté fondamentale qui recoupe généralement les usages de la conception de style. C'est le cas de sa réapparition dans *Sémiotique des passions* de Greimas et Fontanille, bien que ce soit dans un cadre plutôt différent de celui pratiqué par la stylistique traditionnelle. Les

¹¹³⁸ Denis Bertrand, « Sémiotique littéraire », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 283.

¹¹³⁹ Dominique Maingueneau, « De l'ethos au style : La présentation de soi sur les sites de rencontre », dans Éric Bordas et Georges Molinié (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2015, p. 283.

auteurs, sans modifier les fondements sémantiques (conceptuels, binaires et antinomiques) rattachés à la syntaxe du contenu, font, comme le rappelle Fernande Saint-Martin, de « l'*indescriptible* réseau d'interactions sémantiques à l'œuvre dans le psychisme et dans l'expérience de production symbolique, des *styles sémiotiques*¹¹⁴⁰ ».

À l'heure actuelle, très peu de travaux m'aident à affirmer que, dans les développements les plus récents de l'économie greimassienne, le style participe étroitement aux renouvellements théoriques nécessaires à rendre compte des effets de sens laissés plus ou moins en plan par le modèle fondateur initial. Je pourrais citer ici deux articles de Denis Bertrand, « Style et atmosphère¹¹⁴¹ » (2012) et « Style et semi-symbolisme¹¹⁴² » (2015), un article de Marion Colas-Blaise et Claire Stolz, « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire¹¹⁴³ » (2010) et un article de Marion Colas-Blaise, « Est-ce que le style, c'est l'homme? Du lexème *style* à la forme de vie: entre sémiotique et sociologie¹¹⁴⁴ » (2015). Ces auteurs, confiants dans l'avenir d'un dialogue disciplinaire entre sémiotique et style, essaient d'interroger sous un nouvel angle « les

¹¹⁴⁰ Fernande Saint-Martin, « Structures alternatives de la signification et de la représentation », dans Pierre Ouellet (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 227.

¹¹⁴¹ Denis Bertrand, « Style et atmosphère », *op. cit.*

¹¹⁴² Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », *op. cit.*

¹¹⁴³ Marion Colas-Blaise et Claire Stolz, *op. cit.*

¹¹⁴⁴ Marion Colas-Blaise, « Est-ce que le style, c'est l'homme? Du lexème *style* à la forme de vie: entre sémiotique et sociologie », *op. cit.*

conditions même (cognitives et thymiques) de la valeur stylistique, de sa réception et de sa mesure¹¹⁴⁵ ».

Suivant le chemin ouvert par ces nouvelles études, l'approche sémiotique, telle que pratiquée dans cette thèse, contribue assurément à rendre compte des *processus de stylisation* dans leur rôle fondamental d'*élaboration* et de *traduction* d'un style. La théorie sémiotique m'autorise alors à observer la constitution des *parcours singularisants* dont la cohérence et la congruence résultent de la trame tissée par les modulations et infléchissements établis entre les différents niveaux du texte. Il s'agit en fait, comme le souligne Denis Bertrand, d'un agencement « complexe de valeurs qui émanent des différents niveaux et parcours de l'analyse, aussi bien sur le plan du *tempo* et de l'aspectualité que sur celui des valeurs sémantiques et de l'organisation syntaxique¹¹⁴⁶ ». Un parcours singularisant ne peut alors qu'émerger d'une catégorisation convergente par le privilège qu'elle accorde à un ensemble de valeurs, à certains phénomènes aspectuels, à un mode d'organisation figurative, à un certain mode d'engendrement narratif, etc. La cohésion de ces « manières d'être du sens » renvoie au faire énonciatif de l'écrivain qui, rapproché de ce que disait Greimas à propos du schéma narratif, acquiert le « statut d'armature idéologique d'un projet de vie¹¹⁴⁷ » et soutient par conséquent la « projection des relations fondamentales de l'homme au monde¹¹⁴⁸ ».

Cependant, l'analyse sémiotique de cette « cohésion » ne peut pas se limiter au repérage d'un ensemble de propriétés dépendantes des seules relations intratextuelles,

¹¹⁴⁵ Marion Colas-Blaise et Claire Stolz, *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁴⁶ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire, op. cit.*, p. 34.

¹¹⁴⁷ Algirdas Julien Greimas, *Du sens II, op. cit.*, p. 12.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

mais elle doit intégrer, selon moi, les conditions pragmatiques et sociales d'émergence de la signification afin de pouvoir refléter réellement, comme l'affirme Denis Bertrand, « l'étroitesse des connexions entre le langage de l'expérience et sa narration¹¹⁴⁹ ». Cette direction m'amène à reformuler ma vision de la nature du sens et des modalités selon lesquelles le sens est attribué et saisi, modalités qui vont au-delà de l'immanence du texte et qui mènent à une procédure plus dynamique et intersubjective. Voilà pourquoi, à défaut de confiner le style et la stylisation dans les systèmes relationnels de l'*immanence*, je cherche moins à présenter la sémiotique comme un modèle rigide et renfermé sur lui-même que comme une attitude et un regard « extrovertis » et nourris d'un dialogue pluridisciplinaire. Un tel élan pluridisciplinaire, revendiqué et affirmé tout au long de ce travail, m'autorise ainsi à aborder la problématique de l'articulation de la dimension sociale et singulière du style sous un cadre plutôt pragmatique et interactionnel.

Dans cette perspective, les enjeux de ma recherche reposent moins sur le repérage des marques exclusivement interne au texte, que sur un mouvement bien plus large de stylisation dans sa fonction de médiation entre un projet existentiel individualisant et les pratiques collectives. La question du style et de la stylisation se pose donc principalement à partir du lien dynamique entre sensibilités individuelles et collectives renouvelées par les forces énonciatives et perceptives, spécifiques à chacun des modes d'écriture. Cela signifie à juste titre que la nature du style résulte d'une extension plutôt inclusive et que sa valeur n'est plus ancrée sur le seul principe d'élaboration identitaire. Loin de vouloir *invalidier* les singularités, je légitime une approche qui cherche, dans toutes ses étapes, à enraciner les procès d'écriture dans des *espaces de référence*, sans lesquels les pratiques stylistiques risquent de retomber encore une fois dans une idéologie du génie et dans le signe arbitraire et transparent

¹¹⁴⁹ Denis Bertrand, « Style et semi-symbolisme », *op. cit.*, p. 136.

génie et dans le signe arbitraire et transparent de l'intériorité de l'artiste. Une telle logique de l'enracinement concerne alors la mise en rapport du style et de la pratique particulière qui l'insère dans un horizon de partage, dans un mouvement ouvert aux inflexions du monde extérieur et aux formes de la vie. Dès lors que l'on aborde les phénomènes stylistiques dans une perspective interactionnelle du récit le processus de *dialogisation* s'établit entre l'auteur et le monde, entre l'auteur et ses personnages et entre le lecteur et le texte. Dans ce cadre d'interaction, *lire*, et plus généralement *s'approprier*, signifie affronter d'autres styles, éprouver d'autres formes : par l'acte de lecture, « les individus se donnent ainsi les formes de leur pratique, et l'expérience littéraire devient une ressource de stylisation de soi¹¹⁵⁰ ».

De tous les échanges théoriques et analytiques exposés dans cette thèse, il ressort que le style, loin de dévoiler l'unité stable de l'identité du producteur du discours, révèle en profondeur une dimension qui, n'étant ni homogène ni divisée, engage plutôt un effet d'identification/différenciation ancré dans une dialectique du « même » et de l'« autre ». Comme le précise Georges Molinié, le style « renvoie au mondain¹¹⁵¹ » et « le monde [...] est ainsi organiquement indexé dans le style, dans l'expression sensible [...] »¹¹⁵². L'ensemble des réflexions sur le style doit ainsi s'appuyer sur la reconnaissance des figurations de l'altérité, du monde social et culturel, du vécu et de l'expérience du sujet, de son devenir et de ses actions et interactions avec l'« autre ». Tout ceci illustre la *transversalité* constitutive d'une notion qui, dans son ancrage social, conduit à l'activité de différenciation, à la pratique de (re)donner une forme sensible aux formes de la quotidienneté. Ce qui m'amène à mettre l'accent sur le

¹¹⁵⁰ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 23.

¹¹⁵¹ Georges Molinié, « Le style en sémiostylistique », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 205.

¹¹⁵² *Ibid.*

soubassement phénoménologique de la production et de la réception du sens et, par conséquent, sur les paramètres du perceptif, de l'affectif, du cognitif, de l'interactionnel et de l'expérientiel, impliqués dans les dimensions du style et de la stylisation.

Du point de vue littéraire, le texte devient un instrument de création et de relance de formes stylistiques à travers lesquelles sont mises à l'épreuve les cadres de perception, les régimes de valeur, les modes de représentation, les paramètres d'expression et les dispositions existentielles de l'auteur qui, dans une perspective de réappropriation, peuvent être réinvestis par le lecteur. C'est ainsi que, dans l'interaction incessante entre écriture et lecture, le style expose toute sa force médiatrice, toute sa puissance de *liaison* à d'autres styles, à des manières d'être, à des façons d'interagir et d'habiter le monde. Dans ces termes, la stylisation s'identifie à une possibilité de *réappropriation* et de *performance* dans la mesure où la tâche de (re)subjectivation s'investit d'une puissance de relance, de ressaisie, d'imitation, ou de déplacement d'une forme littéraire dans une constitution existentielle, [de] miroitement d'un style "tout court" dans un "style de vie", [de] réplique d'une dynamique d'individuation à une autre¹¹⁵³. Cela implique sans doute un espace polémique d'où émerge la notion de posture : la pensée de l'individu créateur, entre contraintes, adéquation à la norme et possibilités de singularisation.

Dans ce contexte, l'œuvre ferronienne, par son mode particulier d'interpeller les dispositions de l'extériorité et de l'altérité, du monde sensible et expérientiel, illustre de façon exemplaire combien le processus de stylisation met en mouvement plusieurs strates de forces et de formes qui fondent la vie des textes. Les diverses propriétés, qu'elles soient modales, figuratives, thématiques, perceptives, affectives ou formelles

¹¹⁵³ Marielle Macé, « Du style comme force », *op. cit.*, p. 151.

prises en évidence par ma lecture de certains textes fictionnels, de quelques « écrits polémiques », entrevues, entretiens et lettres de Jacques Ferron, élucident le mouvement de stylisation de l'auteur en ceci qu'il laisse transparaître l'entrelacement discursif qui caractérise ses attitudes à l'égard des configurations extérieures et antérieures des signes et du sens. Jacques Ferron nous permet alors de comprendre comment le mouvement permanent d'ouverture du sujet à d'autres formalités de la vie et du langage, à d'autres styles d'écriture et d'être, participe au processus de singularisation de son œuvre. Dans le renvoi incessant d'une modalité à l'autre, La dynamique d'individuation de l'énoncé ferronien engage tout un style existentiel.

C'est ainsi que la « force de vie », en tant que source perceptive, affective et interactionnelle du sujet, donne lieu à des formes temporelles, rhétoriques et sémantiques particulières, telles les configurations entourant les dispositions de l'incertitude, de la folie, du paysagiste-artiste, de l'écriture archaïquement classique et de la syntaxe de la brièveté chez Jacques Ferron. Or, ces dispositions font rayonner des ressources expressives et, par conséquent, des créations stylistiques et des dynamiques de stylisation dont le potentiel d'individuation ne caractérise pas seulement une écriture, mais toute une manière d'être, toute une posture auctoriale attentive aux rythmes de l'« autre » et à la dimension esthétique du social. Le privilège accordé au pluriel, comme puissance du style et de ses médiations, replace l'œuvre de l'auteur à l'intérieur d'un *milieu*, d'un univers d'altérités, ce qui confirme que la singularité d'une écriture déborde la seule énumération des constituants de son langage, ne pouvant se limiter à la seule cohésion formelle de sa structure.

D'un point de vue structural, la singularité d'un texte résulte a minima du nombre de modèles généraux et de structures qui s'enchevêtrent et se superposent, des modèles et des structures qui, pris chacun séparément, se rencontrent dans une multitude d'autres textes et n'ont donc rien de singulier. Mais cela ne suffit pas à rendre compte de la singularité d'un texte [...]¹¹⁵⁴.

¹¹⁵⁴ Jacques Fontanille, « Entretien avec Amir Biglari », *op. cit.*, p. 215.

Cette insuffisance, dont parle Jacques Fontanille, signale en quelque sorte la mise entre parenthèses de l'appréhension de l'hétérogénéité constitutive des formes stylistiques, en faveur d'une manière *soi-disant* objective d'expliquer techniquement, voire « scientifiquement », les particularités sémiologiques et esthétiques du texte. Le travail développé sur l'œuvre ferronienne problématise en effet la place de cette hétérogénéité dans le mouvement de stylisation, dans ses bifurcations dépendantes et coparticipatives à d'autres styles, mais aussi dans le contexte expérientiel largement solidaire de la temporalité de la lecture. En d'autres termes, le « sens d'un style » ne se réduit pas dans cette thèse aux seuls moyens d'expression relevant des ambitions de systématisation et de modélisation du matériau linguistique, telles que privilégiées par une majorité d'approches stylistiques, mais bien comme forme et force, comme orientation et évolution, comme différenciation et ouverture de l'œuvre. Les modalités expressives du langage propres à l'univers ferronien révèlent ainsi un horizon intersubjectif fécond de mobilisation de valeurs, où expérience individuelle et « monde social » s'entrecroisent pour façonner un mode de *stylisation*, c'est-à-dire un parcours sémiotique de création qui active le surgissement de l'écriture.

La singularité de l'écriture ferronienne rend ainsi explicite les liens complexes entre langage et expérience, entre le monde et le discours, sa syntaxe et ses figures. Par conséquent, les sensibilités individuelles suscitent un rapport de dépendances, de médiations et d'influences réciproques entre l'œuvre et les formes du monde. Émerge alors le style dans sa nature la plus fondamentale, celle qui se fonde sur l'idée même de variations, de modulations à la fois individuelles et collectives et qui restitue dans le langage une part de l'expérience du sujet. Or, faire l'expérience des dispositions stylistiques, mais aussi du monde sensible, implique ici mettre à l'épreuve, *éprouver*, le complexe de forces et de formes qui se déploient dans le texte grâce aux rapports entre ce que le sujet sent et ce qu'il exprime de sa manière de percevoir. Le style, dans son pouvoir de traduire un « être au monde », se nourrit de la bidimensionnalité

du langage, c'est-à-dire qu'il nous invite à « un double processus qui conduit d'abord par l'expérience corporelle, de la *phusis* au *logos*, et ensuite, dans un mouvement inverse [...] du *logos* à la *phusis*¹¹⁵⁵ ». Voilà pourquoi ne retenir que le support linguistique dans la pensée du style, ce serait mettre entre parenthèses le rôle fondateur de la *phusis*.

Au risque d'insuffler à cette thèse une ambition trop démesurée, vu la modestie de mes réflexions, j'estime que si, d'un côté, la sémiotique favorise l'appréhension des *parcours singularisants* et des forces et formes stylistiques qui les constituent, de l'autre, elle contribue à restituer toute la place à l'expérience des textes et du monde, au geste interactionnel grâce auquel les éléments d'une écriture se découvrent profondément parsemés par l'ensemble du « vécu » du sujet. Ainsi, l'effort d'intégration du style dans le cadre sémiotique implique de l'envisager avec des exigences supplémentaires, ou avec la conviction que les avancées de la théorie ouvrent assurément à cette notion une fenêtre dans la maison sémiotique¹¹⁵⁶ ».

¹¹⁵⁵ Jean-Claude Coquet, *Phusis et logos*, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁵⁶ Jacques Fontanille, « Entretien avec Amir Biglari », *op. cit.*, p. 223.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Jacques Ferron

- Ferron, Jacques, *Contes du pays incertain*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1962, 200 p.
- Ferron, Jacques, *Contes anglais et autres*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1964, 153 p.
- Ferron, Jacques, *Le salut de l'Irlande*, Montréal, Éditions du jour, 1970, 221 p.
- Ferron, Jacques, *L'amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1971, 163 p.
- Ferron, Jacques, *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du Jour, 1972. 186 p.
- Ferron, Jacques, *Escarmouches. La longue passe*, tome 1, Montréal, Léméac, 1975, 391 p.
- Ferron, Jacques, *Escarmouches. La longue passe*, tome 2, Montréal, Léméac, 1975, 227 p.
- Ferron, Jacques, *Les confitures de coings et autres textes, suivi de Le journal des Confitures de coings*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Projections libérantes », 1977, 293 p.
- Ferron, Jacques, « La trahison des clercs », dans *Les lettres aux journaux*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 195-197.
- Ferron, Jacques, *La conférence inachevée, Le pas de Gamelin et autres récits*, Édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, 302 p.
- Ferron, Jacques, *La charrette des mots*, Présentation de Luc Gauvreau, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2006, 126 p.
- Ferron, Jacques, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Édition préparée par Pierre Cantin et Luc Gauvreau, présentation de Patrick Poirier, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2015, 268 p.
- Ferron, Jacques et L'Hérault, Pierre, *Par la porte d'en-arrière. Entretiens*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, 318 p.

Études sur l'œuvre de Jacques Ferron

- Acerenza, Gerardo, « Le traitement des phrases figées dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron », dans Faivre-Duboz, Brigitte et Poirier, Patrick (dir.), *Jacques Ferron: le palimpseste infini, Actes du colloque de Montréal*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 159-171.
- Bednarski, Betty, « De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements », dans Michaud, Ginette et Poirier, Patrick (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Éditions Fides-CÉTUQ, 1995, p. 199-220.
- Bednarski, Betty, *Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF, 1989, 153 p.
- Bergeron, Jean-Claude, « Échec et pays dans l'œuvre de Jacques Ferron », dans *Initial(e)s*, vol. 16, n° 16-17, 1997, p. 25-49, en ligne, <<https://ojs.library.dal.ca/initiales/issue/view/546>>, consulté le 18 février 2016.
- Bessette, Gérard et al., *Histoire de la littérature canadienne française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, 704 p.
- Biron, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.
- Biron, Michel, « Écrire à loisir », dans Poirier, Patrick (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques Ferron », 2000, p. 65-79.
- Biron, Michel, « À qui parler de Valéry? », dans Faivre-Duboz, Brigitte et Poirier, Patrick (dir.), *Jacques Ferron: le palimpseste infini, Actes du colloque de Montréal*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 221-234.
- Biron, Michel, « Il est permis de rire : note sur le roman québécois des années 1960 », dans *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 109-120.
- Boucher, Jean-Pierre, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, Montréal, L'Aurore, 1974, 149 p.

- Boucher, Jean-Pierre, « Ouvertures ferroniennes : "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse" », dans Michaud, Ginette et Poirier, Patrick (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 47-67.
- Cantin, Pierre, « Bibliographie sélective de Jacques Ferron », dans *Voix et images*, vol. 8, n° 3, 1983, p. 465-473.
- Caumartin, Anne, *Mythocritique des Contes de Jacques Ferron*, Mémoire de maîtrise dirigé par Jean-Pierre Boucher, Université McGill, 1998, 138 f.
- Garand, Dominique, « Avenir d'une passation », dans Faivre-Duboz, Brigitte et Poirier, Patrick (dir.), *Jacques Ferron: le palimpseste infini, Actes du colloque de Montréal*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 51-67.
- Garnier, Emmanuèle, « Jacques Ferron, médecin et écrivain », dans *Le médecin du Québec*, vol. 40, n° 4, 2005, p. 77-82.
- Gauvreau, Luc, « Le don de la parole. Hommage à Jacques Ferron », texte lu le 20 mars 1995 à la librairie Champigny à Montréal, en ligne, <http://www.ecrivain.net/ferron/index.cfm?p=1_Vie/hommage.htm>, consulté le 4 octobre 2015.
- Gauvreau, Luc, « Genèse d'un paysage », dans *Jacques Ferron écrivain*, en ligne, <http://www.ecrivain.net/ferron/paysagiste/etude_texte.htm>, consulté le 6 août 2015.
- Godin, Diane, « Jacques Ferron malgré soi : 1. l'exorcisme », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 75, 1995, p. 133-136.
- Grandpré, Pierre de, « La littérature canadienne », dans *Liberté*, vol. 6, n° 6, (36), 1964, p. 469-479.
- Grisé, Yolande « Le testament d'un artiste », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 47, 1987, p. 35-36.
- Hosch, Reinhart « Jacques Ferron ou la présence réelle : remarques sur la foi d'un mécréant/'mécréant' » dans *Études littéraires*, vol. 23, n° 3, 1991, p. 31-55.
- Kègle, Christiane, « Folie et littérature », dans *Québec français*, n° 91, 1993, p. 65-69.

- Kègle, Christiane, « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », dans *Voix et images*, vol. 18, n° 3, 1993, p. 495-506.
- Kyloušek, Petr, « Le pays incertain de Jacques Ferron », dans *Place and Memory in Canada: Global Perspectives/Lieu et mémoire au Canada : perspectives globales*, Kraków, Polska Akademia Umiejetnosci, 2005, p. 249-258.
- L'Hérault, Pierre, « Jacques Ferron et la question nationale », dans *Dérives*, n° 14-15, 1978, p. 3-23
- L'Hérault, Pierre, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, 293 p.
- L'Hérault, Pierre, « Figurations spatiales de l'altérité chez Antonio D'Alfonso, Gabrielle Roy et Jacques Ferron », dans *Protée*, volume 22, n° 1, 1994, p. 45-52.
- L'Hérault, Pierre, « Entretiens avec Jacques Ferron », dans Michaud, Ginette (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 401-437.
- LeBlanc, Alonzo, « Et moi, Jacques Ferron, je vous dit que... », dans *Québec français*, n° 61-64, 1986, p. 21-22.
- Léger, Ariane, « Jouer au maître et au disciple. Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Caumartin, Anne et Lapointe, Martine-E. (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise, @nalyse - revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n° 3, 2007, p. 87-104.
- Major, André, « Jacques Ferron, le jour et la nuit », dans *L'action nationale*, vol. 55, n° 1, 1965, p. 98-103.
- Major, André, « Jean Marcel : le docteur Ferron et le chanoine Groulx, des complices », dans *Le Devoir*, 31 mars, 1966, p. 20.
- Mercier, Andrée, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron : étude sémiotique*, Québec, Nuit blanche éditeur, « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 1998, 170 p.
- Michaud, Ginette, « Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie: une double version », dans *Voix et images*, vol. 18, n° 54, 1993, p. 507-536.

- Michaud, Ginette, « Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron », dans *Voix et images*, vol. 22, n° 2, (65) 1997, p. 309-333.
- Michaud, Ginette, « Postface : Les contes d'adieu de Jacques Ferron », dans Ferron, Jacques, *La conférence inachevée, Le pas de Gamelin et autres récits*, Édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 233-264.
- Michaud, Ginette « Ferron critique et lecteur », dans Faivre-Duboz, Brigitte et Poirier, Patrick (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Actes du colloque de Montréal, Outremont, Lanctôt éditeur, 2002, p. 123-142.
- Olscamp, Marcel, « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent », dans *Littératures, Actes du colloque « Présence de Jacques Ferron »*, n° 9-10, 1992, p. 195-220.
- Olscamp, Marcel, « Jacques Ferron en Gaspésie : de quelques paradoxe politiques et esthétiques », dans Michaud, Ginette (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 15-46.
- Olscamp, Marcel, *Le fils du notaire. Jacques Ferron 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides, 1997, 425 p.
- Olscamp, Marcel, « Un air de famille. Entre *La relève* et *Refus global* : la génération cachée », dans *Tangence*, n° 62, 2000, p. 7-33.
- Paquette, Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 221 p.
- Paquette, Jean Marcel, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », dans *Études françaises*, vol. 12, n° 3-4, 1976, p. 181-215.
- Paquette, Jean Marcel, « La grande absence à la mémoire de Jacques Ferron », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 39, 1985, p. 8-9.
- Paquette, Jean-Marcel, « Le conte avant le conte : morphogenèse dans les premiers textes (1938-1948) », dans Poirier, Patrick (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lancôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », n° 4-5, 2000, p. 17-24.
- Patry, Richard, « Éclairage à contre-jour de l'expérience d'un dépossédé : Les termes francisés dans *La vache morte du canyon* de Jacques Ferron », dans *Studies in*

Canadian Literature / Études en littérature canadienne, vol. 27, n° 2, 2002, p. 104-122.

Pontaut, Alain, « Jacques Ferron. Chénier a eu un tort : il n'avait pas lu Guevara », dans *La Presse*, 3 février 1968, p. 24.

Rabotin, Maurice, « La langue et le style des Contes de J. Ferron », dans *Littératures*, Mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150^e anniversaire de l'université McGill de Montréal, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1971, p. 147-156.

Roussan, Jacques de, *Jacques Ferron : quatre itinéraires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1971, 91 p.

Smith, Donald, « Jacques Ferron ou la folie d'écrire », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 6, 1977, p. 34-41.

Smith, Donald, « Jacques Ferron et les écrivains », dans *Voix et images*, vol. 8, n° 3, 1983, p. 437-453.

Smith, Donald, *L'écrivain devant son œuvre*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1983, 358 p.

Smith, Donald, « Hommage à Jacques Ferron », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 39, 1985, p. 11.

Taschereau, Yves, « Jacques Ferron et le pays incertain », dans *Québec français*, n° 15, 1974, p. 21-22.

Thério, Adrien, « Littérature québécoise : l'effervescence des années soixante-dix », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 44, 1992, p. 53-66.

Vadeboncoeur, Pierre, « Préface », dans Ferron, Jacques, *La conférence inachevée, le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 7-16.

Weiss, Jonathan M., « La préciosité dans le théâtre politique de Jacques Ferron », dans *Voix et Images*, vol. 3, n° 1, 1977, p. 127-146.

Ouvrages et articles de sémiotique

- Arrivé, Michel, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », dans *Langages*, n° 31, 1973, p. 53-63.
- Arrivé, Michel, *Lire Jarry*, Bruxelles, Complexe, 1976, 172 p.
- Bastide, Françoise, « Le foie lavé. Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales », dans *Actes sémiotiques-documents*, vol. 1, n° 7, 1979, 43 p.
- Basso-Fossali, Pierluigi, « Les seuils du kitsch », dans *Actes sémiotiques*, 2007, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3281>>, consulté le 26 juin 2015.
- Basso-Fossali, Pierluigi, « Possibilisation, disproportion, interpénétration », dans *Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>, consulté le 26 juin 2015.
- Bertrand, Denis, « Remarques sur la notion de style », dans Parret, Herman et Ruprecht, Hans-George (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, tome 1, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 409-421.
- Bertrand, Denis, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola, Essai de sémiotique discursive*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-John Benjamins, 1985, 216 p.
- Bertrand, Denis, « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », dans *Protée*, vol. 21, n° 1, 1993, p. 25-32.
- Bertrand, Denis, « Lecture et croyance. Pour une sémiotique de la lecture littéraire », dans *Revue de didactologie des langues-cultures*, n° 115, 1999, p. 275-289.
- Bertrand, Denis, « Enthymème et textualisation », dans *Langages*, vol. 34, n° 137, 2000, p. 29-45.
- Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 2000, 272 p.
- Bertrand, Denis, « Sémiotique littéraire », dans Hénault, Anne (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 281-319.

- Bertrand, Denis, « Émotion et temporalité de l'instant », dans Fontanille, Jacques et Bertrand, Denis (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 397-424.
- Bertrand, Denis, « Les formes mouvantes de la présence », dans *Actes sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2711>>, consulté le 6 août 2015.
- Bertrand, Denis, « Style et atmosphère », dans *Galaxia*, n° 24, 2012, p. 255-263.
- Bertrand, Denis, « Entretien avec Amir Biglari », dans Biglari, Amir (dir.), *Entretiens sémiotiques*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2014, p. 33-57.
- Bertrand, Denis, « Style et semi-symbolisme », dans Bordas, Éric et Molinié, Georges (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2015, p. 125-138.
- Beyaert-Geslin, Anne, « Fragile Margaret », dans Anne Beyaert-Geslin (dir.) *L'image entre sens et Signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 51-68.
- Brandt, Per Aage, *La charpente modale du sens. Pour une sémio-linguistique morphogénétique et dynamique*, Aarhus-Amsterdam, Aarhus University Press-John Benjamins, 1992, 370 p.
- Brandt, Per Aage, *Dynamiques du sens. Études de sémiotique modale*, Aarhus, Aarhus University Press, 1994, 283 p.
- Bres, Jacques, *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994, 201 p.
- Colas-Blaise, Marion, « Quand nier, c'est agir. Vers une définition de la 'textualité négative' », dans *Actes sémiotiques*, n° 114, 2011, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2600>>, consulté le 26 juin 2015.
- Colas-Blaise, Marion, « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », dans *Actes sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2631>>, consulté le 6 août 2015.
- Colas-Blaise, Marion, « Est-ce que le style, c'est l'homme? Du lexème *style* à la forme de vie : entre sémiotique et sociologie », dans Bordas, Éric et Molinié, Georges (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2015, p. 21-32.

- Colas-Blaise, Marion et Stolz, Claire, « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire », dans Bougault, Laurence et Wulf, Judith (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 99-110.
- Coquet, Jean Claude, *Le discours et son sujet*, tome 1, Paris, Georg et Cie Klincksieck, 1984, 222 p.
- Coquet, Jean Claude, « Réalité et principe d'immanence », dans *Langages*, vol. 25, n° 103, 1991, p. 23-35.
- Coquet, Jean-Claude, *Phusis et logos : une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, 283 p.
- Dondero, Maria Giulia, « La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μI », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, 2010, en ligne, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3286>>, consulté le 27 février 2015.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, 315 p.
- El Hajji-Lahrimi, Laïla, *Sémiotique de la perception dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999, 175 p.
- Fabbri, Paolo, *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès science publications /Lavoisier, 2008, 164 p.
- Fabbri, Paolo et Perron, Paul, « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle. A. J. Greimas et J. Fontanille : *La Sémiotique des passions* », dans *Protée*, vol. 21, n° 2, 1993, p. 7-12.
- Floch, Jean-Marie, *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 233 p.
- Fontanille, Jacques, *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-John Benjamins, 1987, 227 p.
- Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette, 1989, 235 p.

- Fontanille, Jacques, « Avant-propos », dans Zilberberg, Claude, *Présence de Wölfflin*, dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 23-24, 1992, p. I-II.
- Fontanille, Jacques, « Le cynisme. Du sensible au risible », dans *Humoresques : l'humour européen*, n° 9, 1993, p. 9-26.
- Fontanille, Jacques, « L'émotion et le discours », dans *Protée*, vol. 21, n° 2, 1993, p. 13-19.
- Fontanille, Jacques, « Style et forme de vie », dans Maurand, Georges (dir.), *Le Style*, Toulouse, Toulouse-le-Mirail, 1994, p. 67-83.
- Fontanille, Jacques, « Le tournant modal en sémiotique », dans *Organon*, vol. 9, n° 23, 1995, p. 177-193.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, 291 p.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 260 p.
- Fontanille, Jacques, « Préface », dans Ablali, Driss, *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13-28.
- Fontanille, Jacques, « Lumières, matières et paysages », dans *Protée*, vol. 31, n° 3, 2003, p. 17-30.
- Fontanille, Jacques, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, 270 p.
- Fontanille, Jacques, « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 104-105-106, 2006, p. 13-75.
- Fontanille, Jacques, « Sémiotique et éthique », dans *Actes sémiotiques*, n° 110, 2007, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2445>>, consulté le 16 octobre 2015.
- Fontanille, Jacques, « Paysages », dans *Actes sémiotiques*, 2008, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3498>>, consulté le 15 janvier 2016.

- Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, 303 p.
- Fontanille, Jacques, « L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps », dans *Semen*, n° 32, 2011, en ligne, <<http://semen.revues.org/9396>>, consulté le 14 novembre 2015.
- Fontanille, Jacques « Entretien avec Amir Biglari », dans Biglari, Amir (dir.), *Entretiens sémiotiques*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2014, p. 209-232.
- Fontanille, Jacques et Zilberberg, Claude, *Tension et signification*, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 1999, 251 p.
- Fontanille, Jacques et Bertrand, Denis, « Introduction », dans Fontanille, Jacques et Bertrand, Denis (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 1-26.
- Fontanille, Jacques et Tore, Gian Maria, « De la modalisation à l'esthésie - Considérations (in)actuelles sur le passage de *Du sens* à *Du sens II* », dans *Protée*, vol. 34, n° 1, 2006, p. 23-32.
- Fortier, Frances, « Le stylème énonciatif », dans *Protée*, vol. 23, n° 2, 1995, p. 77-82.
- Geninasca, Jacques, « Composantes thymiques et prédicatives du croire », dans Herman Parret (dir.), *On believing. Epistemological and semiotic approaches/De la croyance. Approches épistémologiques et sémiotiques*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1983, p. 110-129.
- Geninasca, Jacques, « Le regard esthétique », dans *Actes sémiotiques-documents*, vol. 6, n° 58, 1984, 28 p.
- Geninasca, Jacques, *La parole littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 296 p.
- Greimas, Algirdas Julien, « La linguistique statistique et la linguistique structurale », dans *Le français moderne*, tome 30, 1962, p. 241-255.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.
- Greimas, Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 314 p.

- Greimas, Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 226.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 215 p.
- Greimas, Algirdas Julien, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 245 p.
- Greimas, Algirdas Julien, « Avis au lecteur », dans *Actes sémiotiques-documents du GRS-I*, vol. 6, n° 51, 1984, p-3-5.
- Greimas, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Éditions Fanlac, 1987, 99 p.
- Greimas, Algirdas Julien et Courtés, Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 1*, Paris, Hachette, 1993 [1979], p. 454.
- Greimas, Algirdas Julien et Courtés, Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2*, Paris, Hachette, 1986, 270 p.
- Greimas, Algirdas Julien et Fontanille, Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 329 p.
- Hammad, Manar, « Primauté heuristique du contenu », dans Parret, Herman et Ruprecht, Hans-George (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, tome 1, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 229-239.
- Hénault, Anne, « Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille. Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme », dans *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 12, n° 3, 1992, p. 185-196.
- Hénault, Anne, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, 223 p.
- Hénault, Anne, « Observation de la dimension passionnelle d'un discours impassible », dans Ouellet, Pierre (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Limoges-Québec, Presses universitaires de Limoges-Nuit blanche éditeur, 1997, p. 29-45.
- Landowski, Éric, « Simulacres en construction », dans *Langages*, 18e année, n° 70, 1983, p. 73-81.

- Landowski, Éric, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 285 p.
- Landowski, Éric, *Présences de l'autre : essais de sociosémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 250 p.
- Landowski, Éric, « Saveur de l'autre », dans *Texte*, n° 23-24, 1998, p. 11-33.
- Landowski, Éric, *Passions sans nom*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 316 p.
- Landowski, Éric, « Avoir prise, donner prise », dans *Actes sémiotiques*, n° 112, 2009, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2852>>, consulté le 30 mars 2016.
- Landowski, Éric, « Régimes d'espace », dans *Actes sémiotiques*, n° 113, 2010, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1743>>, consulté le 27 juin 2015.
- Landowski, Éric, « Régimes de sens et styles de vie », dans *Actes sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647>>, consulté le 7 juillet 2015.
- Mercier, Andrée, « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 71, fasc. 3, 1993, p. 587-600.
- Mercier, Andrée, « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », dans *Protée*, n° 2, vol. 23, 1995, p. 7-15.
- Navarette, Pierre-Antoine, « Sémiotique et sémantique de l'espace dans l'œuvre de Kateb Yacine, Nedjma », dans *Texte! Textes & cultures*, vol. 16, n° 3, 2011, p. 1-20, en ligne, <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=2902>>, consulté le 26 juillet 2015.
- Ouellet, Pierre, « Signification et sensation », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, vol. 4, n° 20, 1992, 36 p.
- Ouellet, Pierre, *Voir et savoir : la perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, 539 p.

- Ouellet, Pierre, « Pour une sémiotique tensive. Les gradients du sens », dans *Nouveaux actes sémiotiques. Valence/valeur*, n° 46-47, 1996, p. 3-12.
- Ouellet, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec/Limoges, Le Septentrion/Les Presses de l'Université de Limoges, 2000. 408 p.
- Ouellet, Pierre, « Sémiotique de l'empathie; l'expérience esthétique de l'autre », dans Fontanille, Jacques (dir.), CD-Rom des Actes du Congrès de l'Association française de sémiotique, 2002.
- Panier, Louis, « Sens, excès de sens, négation du sens : le cas des paraboles évangéliques », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, 2010, en ligne, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3818>>, consulté le 27 octobre 2015.
- Parret, Herman, *Les Passions. Essais sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, 199 p.
- Parret, Herman, *Le sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-John Benjamins, 1988, 283 p.
- Parret, Herman, « Approches sémiologiques », dans *Recherches en communication*, n° 11, 1999, p. 43-58.
- Parret, Herman, « Temps vécu, temps-affect et temps musical. À propos de l'éternité selon Messiaen », dans Fontanille, Jacques et Bertrand, Denis (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 227-240.
- Parret, Herman, « Métamorphoses de la pierre : la touche de Pygmalion », dans Colas-Blaise, Marion et Beyaert-Geslin, Anne (dir.), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009, p. 107-125.
- Rastier, François, « Le problème du style pour la sémantique du texte », dans Cahné, Pierre et Molinié, Georges (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 263-282.
- Rastier, François et al., *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 296 p.

- Rastier, François, « Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres », dans *Texto! Textes & cultures*, 2003, p. 1-43, en ligne, <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=545>>, consulté le 10 novembre 2015.
- Rastier, François, « Saussure, la pensée indienne et la critique de l'ontologie », dans *Texto! Textes & cultures*, vol. 11, n° 1, 2006, en ligne, <http://www.revue-texto.net/Inedits/Beauvisage2/Beauvisage_Parcours.html>, consulté le 10 octobre 2015.
- Saint-Martin, Fernande, « Structures alternatives de la signification et de la représentation », dans Ouellet, Pierre (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 223-233.
- Tarasti, Eero, *Sémiotique musicale*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1996, 433 p.
- Tarasti, Eero, *Fondements de la sémiotique existentielle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, 400 p.
- Thérien, Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », dans *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990, p. 67-80.
- Wiktorowicz, Cécilia, « Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme », dans *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, 1993, p. 153-161.
- Wiktorowicz, Cécilia, « Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar », dans Ouellet, Pierre, Harel, Simon, Lupien, Jocelyne et Nouss, Alexis, (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 129-151.
- Zilberberg, Claude, *Essai sur les modalités tensives*, Amsterdam, John Benjamins, 1981, 154 p.
- Zilberberg, Claude, « Présence de Wölfflin », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 23-24, 1992, 110 p.
- Zilberberg, Claude, « Précis de grammaire tensive », dans *Tangence*, n° 70, 2002, p. 111-143.

Zilberberg, Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, 250 p.

Travaux sur le style et la stylistique

Albalat, Antoine, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Librairie Armand Colin, 1902, p. 308 p.

Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, Georg et Cie-Klincksieck, 1951 [1909], 332 p.

Bally, Charles, *Le langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1952 [1913], 164 p.

Barthes, Roland, « Le style et son image » [1969], dans *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 972-981.

Bergounioux, Pierre, *Le style comme expérience*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013, 70 p.

Bonhomme, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Éditions Champion, 2005, 284 p.

Bordas, Éric, « La polysyndète, fait de style "philosophique" dans "Louis Lambert" ? », dans *L'année balzacienne*, vol. 1, n° 7, 2006, p. 67-81.

Bordas, Éric, *Style : un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, 2008, 304 p.

Bordas, Éric, « Introduction », dans *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 3-9.

Bruneau, Charles, « La stylistique », dans *Romance philology*, n° 5, 1951, p. 1-14.

Buffon, Georges-Louis Leclerc, *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753), Paris, Lecoffre fils, 1872, 27 p.

Bureau, Conrad, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Vendôme, Presses universitaires de France, 1976, 264 p.

Chiss, Jean-Louis, « La stylistique de Charles Bally : de la notion de 'sujet parlant' à la théorie de l'énonciation », dans *Langages*, 19e année, n°77, 1985, p. 85-95.

- Citton, Yves, « Le style comme filtre. Économie de l'attention et goûts philosophiques », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, 2010, p. 24-35.
- Combe, Dominique, *La pensée et le style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991, 188 p.
- Delas, Daniel, « La stylistique française », dans *Langages*, 29e année, n° 118, 1995, p. 85-96.
- Diaz, José-Luis, « L'individuation du style entre Lumières et romantisme », dans *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 45-62.
- Dürrenmatt, Jacques, « "Le style est l'homme même." Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », dans *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 63-76.
- Gallon, Stéphane, « Hugo, Stendhal. Style or not style? That is the question. Style! That is the answer », dans Jousset, Philippe (dir.), *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 35-55.
- Gérard, Christophe et Wulf, Judith, « Le singulier : perspectives théoriques et historiques », dans Bougault, Laurence et Wulf, Judith (dir.), *Stylistiques ?*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 73-96.
- Guiraud, Pierre, *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 118 p.
- Jaubert, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, 240 p.
- Jaubert, Anna, « Des styles au style. Genre littéraire et création de valeur », dans Gouvard, Jean-Michel (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 37-50.
- Jaubert, Anna, « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », dans *Pratiques*, n° 135-136, 2007, p. 47-62.
- Jaubert, Anna, « L'avènement du style », dans Himy-Piéri, Laure, Castille, Jean-François et Bougault, Laurence (dir.), *Le Style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 67-74.
- Jenny, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, 182 p.

- Jenny, Laurent, « L'objet singulier de la stylistique », dans *Littérature*, n° 89, 1993, p. 113-124.
- Jenny, Laurent, « Sur le style littéraire », dans *Littérature*, n° 108, 1997, p. 92-101.
- Jenny, Laurent, « Du style comme pratique », dans *Littérature*, n° 118, 2000, p. 98-117.
- Jenny, Laurent, « Une difficulté dans la pensée du style », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, 2010, p. 36-46.
- Jenny, Laurent, « Introduction », dans Jenny, Laurent (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 11-15.
- Jenny, Laurent, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », dans *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », 2012, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=345>>, consultée le 5 janvier 2016.
- Jousset, Philippe, *Anthropologie du style. Propositions*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, 364 p.
- Jousset, Philippe, « Autour de la notion d'ethos », dans Jousset, Phillipe (dir.), *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 83-92.
- Jousset, Philippe, « L'œuvre ou la vie? », dans Jousset, Phillipe (dir.), *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 13-21.
- Macé, Marielle, « Selon l'écrivain préféré », dans *Fabula-LhT*, n° 4, 2008, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=996>>, consulté le 5 janvier 2016.
- Macé, Marielle, « Deux styles d'individuation », dans *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, 2010, en ligne, <<http://www.fabula.org/revue/document5639.php>>, consulté le 4 septembre 2015.
- Macé, Marielle, « Valeurs du style », dans *Acta fabula*, vol. 11, n° 9, 2010, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document5986.php>>, consulté le 2 novembre 2015.
- Macé, Marielle, « Être un style », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, 2010, p. 11-23.

- Macé, Marielle, « Du style comme force », dans Jenny, Laurent (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 151-168.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, 288 p.
- Macé, Marielle et Bidet, Alexandra, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », dans *Revue du MAUSS*, n° 38, 2011, p. 397-412.
- Macé, Marielle, « Paulhan : rejoindre une forme », dans *Fabula-LhT*, n° 9, 2012, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=352>>, consulté le 18 janvier 2016.
- Macé, Marielle, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », dans *Fabula-LhT*, n° 14, 2015, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/14/mace.html>>, consulté le 5 novembre 2015.
- Maingueneau, Dominique, « De l'ethos au style : La présentation de soi sur les sites de rencontre », dans Bordas, Éric et Molinié, Georges (dir.), *Style, langue et société*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2015, p. 283-298.
- Marmontel, Jean-François, « Du style », dans *Le ménestrel*, vol. 715, n° 39, 1859, p. 307.
- Martinelli, Bruno, *L'interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, 284 p.
- Molinié, Georges « Le style en sémiostylistique », dans Molinié, Georges et Cahné, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 201-211.
- Molinié, Georges, « Stylistique et tradition rhétorique », dans *Hermès, La Revue*, n° 15, 1995, p. 119-128.
- Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, 284 p.
- Molino, Jean, « Pour une théorie sémiologique du style », dans Molinié, Georges et Cahné, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 213-261.
- Morier, Henri, *La psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959, 374 p.

- Neveu, Franck, « Singularités linguistiques du discours - L'idiolecte : fiction ou réalité? », dans Neveu, Franck (dir.), *Styles. Langue, histoire, littérature*, Paris, SEDES, 2001, p. 7-17.
- Petitjean, André et Rabatel, Alain, « Le style en questions », dans *Pratiques*, 2007, p. 3-14.
- Pierrot, Anne Herschberg, « Approches génétiques du style », dans Bougault, Laurence et Wulf, Judith (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-40.
- Pierrot, Anne Herschberg, « Chemins de l'œuvre », dans *Genesis*, n° 30, 2010, p. 87-108.
- Pierrot, Anne Herschberg, « Peut-on parler d'un style de genèse? », dans Jenny, Laurent (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 113-125.
- Philippe, Gilles, « Stylistique et pragmatique du style », dans Berthier, Philippe et Bordas, Éric, (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 199-208.
- Poiana, Peter, « Figure et style : concepts esthétiques dans la théorie du discours de Gérard Genette », dans *Littérature*, n° 95, 1994, p. 23-36.
- Rabatel, Alain, « La dialectique du singulier et du social dans l'approche énonciative du style à travers l'articulation des primats et des primautés, des facteurs et des acteurs », dans Ablali, Driss et Kastberg, Margareta (dir.), *Linguistique et littérature : Cluny 10 ans après*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 329-340.
- Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Éditions Flammarion, 1971, 364 p.
- Riffaterre, Michel, « L'inscription du sujet », dans Molinié, Georges et Cahné, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 283-312.
- Saint-Gérard, Jacques-Philippe, *Morales du style*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993, 440 p.

- Saint-Gérard, Jacques-Philippe, « Styles, apories et impostures », dans *Langages*, 29e année, n°118, 1995, p. 8-30.
- Saint-Gérard, Jacques-Philippe, « Style et individualisation : le cas du XIXe siècle », dans Dereu, Mireille (dir.), *Vous avez dit « Style d'auteur »?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1999, p. 17-52.
- Saint-Gérard, Jacques-Philippe, « La langue française au XIXe siècle. Sclérose, altération, mutations. De l'abbé Grégoire aux tolérances de Georges Leygues (1790-1902) », dans Chaurand, Jacques (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 377-504.
- Schaeffer, Jean-Marie, « La stylistique littéraire et son objet », dans *Littérature*, n° 105, 1997, p. 14-23.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Originalité et expression de soi », dans *Communications*, n° 64, 1997, p. 89-115.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Esthétique et styles cognitifs : le cas de la poésie », dans *Critique*, tome 66, n° 752-753, 2010, p. 59-70.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Styles attentionnels et relation esthétique », dans Jenny, Laurent (dir.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 139-149.
- Schapiro, Meyer, « La notion de style », dans *Style, artiste et société*, trad. Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand et al., Éditions Gallimard, 1982, p. 35-85.
- Shusterman, Richard, « Style et styles de vie, originalité, authenticité, et dédoublement du moi », dans *Littérature*, n° 105, 1997, p. 102-109.
- Spitzer, Leo, *Études de style*, trad. Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Éditions Gallimard, 1970, 531 p.
- Suard, Jean-Baptiste, « Du style épistolaire et de Madame de Sévigné », dans M. L'Abbé Allemand (dir.), *Nouveaux choix de lettres de Madame de Sévigné*, Tours, Ad Mame et Cie Imprimeurs-Libraires, 1859, p. 9-14.
- Thouard, Denis, « Stylistique herméneutique : J. G. Hamann », dans *Texto! Textes & cultures*, 2003, en ligne, <http://www.revue-texto.net/Lettre/Thouard_Hamann.html>, consulté le 7 mars 2016.

Thiébaud, Dieudonné, *Traité du style. Nouvelle édition, corrigée, et augmentée*, tome 2, Paris, Chez Lavitte et Compagnie, 1801, 408 p.

Vouilloux, Bernard, « La portée du style », dans *Poétique*, n° 154, 2008, p. 197-223.

Linguistique et théories de l'énonciation

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 356 p.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 286 p.

Bopp, Franz, *Grammaire comparée des langues indo-européennes*, tome 1, trad. Michel Bréal, Paris, Imprimerie impériale, 1866, 458 p.

Bruneau, Charles, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tome 12, Paris, Librairie Armand Colin, 1948, 653 p.

Dubois, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, 516 p.

Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 240 p.

Féraud, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, tome 2, Paris, France-expansion, 1787, 755 p.

Guiraud, Pierre, *La sémantique*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, 119 p.

Humboldt, Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le Kavi, et autres essais*, trad. Pierre Caussat, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 438 p.

Humboldt, Wilhelm Von, *Le XVIII^e siècle. Plan d'une anthropologie comparée (1797-98)*, trad. Christophe Losfeld, Lille, Presses universitaires de Lille, 1995, 208 p.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Contexte », dans Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 134-136.

- Lefebvre, Henri, *L'idéologie structuraliste*, Paris, Éditions Anthropos, coll. « Points », 1971, 251 p.
- Leroux, Jean, « Langage et pensée chez W. von Humboldt », dans *Philosophiques*, vol. 33, n° 2, 2006, p. 379-390.
- Maingueneau, Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1984, 209 p.
- Maingueneau, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 93 p.
- Maingueneau, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000, 211 p.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, 262 p.
- Mauro, Tulio de, *Une introduction à la sémantique*, trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Éditions Payot, 1969, 220 p.
- Neveu, Franck, « L'idiolecte, entre linguistique et herméneutique », dans *Cahiers de praxématique*, n° 44, 2005, p. 25-50.
- Ouellet, Pierre, « Le lieu de l'autre. L'énonciation de l'altérité dans la poésie québécoise contemporaine », dans Ouellet, Pierre (dir.), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2002, p. 185-207.
- Rabatel, Alain, « La part de l'énonciateur dans la construction interactionnelle des points de vue », dans *Marges linguistiques*, n° 9, 2005, p. 115-136.
- Rabatel, Alain, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2 tomes, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2009, 690 p.
- Robert, Paul, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990, 2172 p.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot, 1972, p. 520.

Schleiermacher, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire*, trad. Antoine Berman et Christian Berner, Paris, Éditions du Seuil, 1999 [1813], 192 p.

Schleicher, August, « La théorie de Darwin et la science du langage », dans *Recueil de travaux originaux ou traduits relatifs à la philologie et à l'histoire littéraire*, trad. M. de Pommeyrol, fascicule 1, Paris, Librairie A. Franck, 1868, p. 1-31.

Séchéhaye, Albert, « La pensée et la langue, ou comment concevoir le rapport organique de l'individuel et du social dans le langage », dans Pariente, Jean-Claude (dir.), *Essais sur le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 69-96.

Schmitter, Peter, « Le savoir romantique », dans Auroux, Sylvain (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, tome 3, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 2000, p. 63-78.

Thouard, Denis, *Schleiermacher. Communauté, individualité, communication*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, 288 p.

Trabant, Jürgen, « Le courant humboldtien », dans Auroux, Sylvain (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, tome 3, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 2000, p. 311-322.

Tournier, Maurice, « Pour une socio-histoire des mots-conflits », dans Drigeard, Gabrielle et al. (dir.), *Courants sociolinguistiques*, Paris, Publications de l'InaLF et Klincksieck, 1989, p. 53-62.

Viprey, Jean-Marie, « La statistique de norme endogène dans l'analyse de textes », dans *Linx*, n° 43, 2000, p. 2-11, en ligne, <<http://linx.revues.org/1099>>, consulté le 14 novembre 2015.

Zumthor, Paul, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n°19. p. 11-26.

Arts, littérature, rhétorique, philosophie et sociologie

Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann Lévy, 2005, 368 p.

Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990, 216 p.

- Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Le Livre de Poche, 1991, 407 p.
- Augé, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Éditions Aubier, 1994, 197 p.
- Avocat, Charles « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans Avocat, Charles *et al.*, *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 11-36.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 480.
- Bakhtine, Mikhaïl, (Volochnikov, Valentin), *Le marxisme et la philosophie du langage*, trad. Marina Yaguelo, Paris, Les Éditions de minuit, 1977, 233 p.
- Barante, Amable Guillaume Prosper Brugière de, *De la littérature française pendant le XVIIIe siècle*, Paris, Chez Ladvocat, 1824, 349 p.
- Barbaras, Renaud, *La perception : essai sur le sensible*, Paris, Éditions Hatier, coll. « Philosophie, Optiques », 1994, 79 p.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 187 p.
- Baudrillard, Jean, *L'autre par lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987, 92 p.
- Baudrillard, Jean et Guillaume, Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994, 174 p.
- Bernard, Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité » dans *Protée*, vol. 29, n° 2, 2001, p. 7-24.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 672 p.
- Brun, Agathe, *L'émergence de l'individualisme et le questionnement de la vérité dans la littérature victorienne, 1830-1900 : crise du moi, crise de la vérité*. Littératures, Thèse, Université Nice Sophia Antipolis, 2013, 430 fls.

- Calame, Claude, « Identité et sujet de discours : soi-même comme les autres », dans *Revue de théologie et de philosophie*, n° 138, 2006, p. 343-354.
- Carrier, Louis-Philippe, « L'infratexte sensible du lecteur », dans Mazaauric, Catherine, Fourtanier, Marie-Josée et Langlade, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang Éditions, coll. « ThéoCrit », 2011, p. 99-110.
- Cicéron, « L'orateur », dans *Œuvres complètes de Cicéron*, tome 1, trad. M. Nisard, Paris, Typographie Firmin Didot frères, fils et Cie, 1869, 554 p.
- Collot, Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », dans *Espace géographique*, tome 15, n° 3, 1986, p. 211-217.
- Collot, Michel, « Sous le signe du paradoxe: poésie, paysage et subjectivité », dans Condé, Claude (dir.), *Le vif du sujet : texte, lecture, interprétation*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 239-248.
- Collot, Michel, « L'ouverture au(x) monde(s) », dans Collot, Michel et Rodríguez, Antonio (dir.), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 43-61.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 338 p.
- Conort, Benoît, « Paysage du seuil », dans *Le nouveau recueil – revue trimestrielle de littérature et de critique*, n° 36, Seyssel, France Champ Vallon, 1995, p. 117-130.
- Corbin, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, 190 p.
- Curtius, Ernest Robert, *La littérature européenne et le Moyen-âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956, 502 p.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1967, 436 p.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, 144 p.
- Deschamps, Émile, *Études françaises et étrangères*, Paris, A. Levavasaur, 1831, 329 p.

- Descombes, Vincent, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 368 p.
- Dessons, Gérard, « Rythme et écriture : le tiret entre ponctuation et typographie », dans Saint-Gérard, Jacques-Philippe (dir.), *Mutations et sclérose : la langue française 1789-1848*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1993, p. 122-134.
- Dessons, Gérard, « Les enjeux de la manière », dans *Langages*, 29e année, n°118, 1995, p. 56-63.
- Dessons, Gérard, « La phrase comme phrasé », dans *La licorne*, n° 42, 1997, p. 41-53.
- Dessons, Gérard, « La forme en peinture », dans André, Emmanuelle *et al.*, *La forme en jeu*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 117-130.
- Dessons, Gérard, *L'art et la manière : art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, 432 p.
- Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, 242 p.
- Dewey, John, *L'art comme expérience. Œuvres philosophiques 3*, trad. Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari *et al.*, Pau, Publications de l'Université de Pau-Farrago, 2006 [1934], 417 p.
- Ditche, Élisabeth Rallo *et al.*, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, 302 p.
- Eagleton, Terry, *Critique et théorie littéraire. Une introduction*, trad. Maryse Souchart et Jean-François Labouverie, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 228 p.
- Féletz, Charles-Marie de, *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature*, tome 1, Paris, Grimbart, 1830, 512 p.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 285 p.
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans *Magazine littéraire*, n° 309, 1993, p. 61-74.

- Foucault, Michel, *Dits et écrits (1954-1988), tome 4 : 1980-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, 912 p.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 342 p.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 236 p.
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Paris, Éditions Gallimard, 2010, 228 p.
- Hartog, François, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, 386 p.
- Hocquart, Édouard, *L'art de juger de l'esprit et du caractère des hommes, sur leur écriture*, Paris, Chez Saintin Libraire, 1812, 52 p.
- Hugo, Victor, « Littérature et philosophie mêlées », dans *Œuvres complètes*, tome 5, sous la direction de J. Massin, Paris, Le club français du livre, 1967, 1493 p.
- Juan, Salvador, *Sociologie des genres de vie. Morphologie culturelle et dynamique des positions sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 281 p.
- Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Pierre Volbout, Paris, Denoël-Gonthier, 1954 [1912], 216 p.
- Klee, Paul, *Écrits sur l'art I. La pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller, trad. Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973, 553 p.
- Kohlhauer, Michael, « La part de l'histoire : Romantisme, relativisme », dans *Romantisme*, n°114, 2001, p. 5-29.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1974, 648 p.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Arthème Fayard, 1988, 294 p.
- La Porte, Joseph de, *École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, tome 2, Paris, Chez Babuty et Brocas et Humblot, 1764, 410 p.

- Lacan, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Le Séminaire II, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 448 p.
- Lacour, Philippe, *La nostalgie de l'individuel*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, 257 p.
- Lamy, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Honoré Champion, 1998 [1715], 495 p.
- Lanson, Gustave, « L'histoire littéraire et la sociologie » [1904], dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, textes rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p.61-80.
- Laplantine, François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, 220 p.
- Lemelin, Jean-Marc, *Œuvre de chair, de l'âme et du corps*, Montréal, Éditions Ponctuation/Triptyque, 1990, 130 p.
- Leterre, Thierry, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements logiques et métaphysiques de l'altérité », dans Badie, Bertrand et Sadoun, Marc (dir.), *L'Autre : études réunies pour Alfred Grosser*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1996, p. 67-83.
- Levinas, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, 120 p.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio-Essais », 1990, 352 p.
- Maingueneau, Dominique, *Contre Saint Proust ou La fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, 187 p.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.
- Meizoz, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, en ligne, <<http://aad.revues.org/667>>, consulté le 17 décembre 2015.
- Meizoz, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, 282 p.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1945, 531 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, 438 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Texte établi par Claude Lefort, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1964, 359 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, 93 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1999, 211 p.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.
- Meschonnic, Henri, « Le théâtre dans la voix », dans *La licorne*, n° 41, 1997, p. 25-42.
- Meschonnic, Henri, *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, 223 p.
- Mijolla-Mellor, Sophie de, « De l'informe à l'archaïque », dans Mijolla-Mellor, Sophie de et Assoun, Paul-Laurent (dir.), *L'informe et l'archaïque*, Le Bouscat, L'esprit du temps, 2005, p. 7-19.
- Molinié, Georges, *Hermès mutilé : vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*. Paris, Honoré Champion éditeur, 2005, 284 p.
- Paterson, Janet, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 238 p.
- Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le classicisme?*, Genève, Droz, 1942, 229 p.
- Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, trad. Émile Chambry (dir.), Paris, Garnier-Éditions Flammarion, 2012 [1969], 511 p.
- Porcher, Titaua, « Pour une typologie de la littérature du secret : mystère et sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve », Thèse, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Doctorat en littérature générale et comparée, 2009, 333 f.

Quintilien, *Quintilien : œuvres complètes*, trad. M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1865, 498 p.

Rancière, Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », dans Nancy, Jean-Luc (dir.), *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer. Rencontres à la maison d'Izieu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le genre humain », 2001, p. 81-103.

Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 699 p.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 324 p.

Ricœur, Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 409 p.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.

Rodríguez, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Éditions Mardaga, 2003, 276 p.

Ruby, Christian, *Les archipels de la différence : Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard*, Paris, Éditions du Félin, 1989, 159 p.

Sainte-Beuve, Charles Augustin, « Pensées et fragments », dans *Portraits contemporains*, tome 2, Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 1869, p. 495-535.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, 728 p.

Shusterman, Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 272 p.

Simondon, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Paris, Éditions Jérôme Million, 2005, p. 26.

Schaeffer, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 416 p.

Thérien, Gilles, « Sans objet, sans sujet... », dans *Protée*, vol. 22, n° 1, 1994, p. 21-30.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 453 p.